



الهيئة العامة للتعليم العالي

الصورة الفنية في شعر علي الجارم

د. محمد حسنة محمد الله

أغسطس
1999

كتابات نقدية
93

الصورة الفنية
في شعر علي الجارم
د. محمد حسن عبد الله
أغسطس ١٩٩٩

الهيئة العامة لقصور الثقافة
كتابات نقدية - شهرية (93)

المراسلات : باسم مدير التحرير
على العنوان التالي
١٦ ش أمين سامي - القصر العيني
رقم بريدي : ١١٥٦١

مستشارو التحرير

د. حسين حمودة
أ. حسين عبيد
د. محسن مصيلحي

رئيس مجلس الإدارة

د. مصطفى الرزاز

المشرف العام

علي أبو شادي

أمين عام النشر

محمد كشيك

رئيس التحرير

د. مجدي أحمد توفيق

مدير التحرير

محمود حامد

الإشراف الفني

د. محمود عبد العاطي

استفاد

1. The first part of the document is a letter from the author to the reader, explaining the purpose of the study and the methods used. The author states that the study is a cross-sectional survey of the prevalence of mental health problems in a community sample. The methods section describes the sampling strategy, the data collection process, and the statistical analysis used.

2. The second part of the document is a table of results, showing the prevalence of mental health problems in the community sample. The table is organized by age group, sex, and social class. The prevalence rates are shown as percentages, and the confidence intervals are also provided.

3. The third part of the document is a discussion of the findings, comparing the results of the study to previous research. The author discusses the implications of the findings for the understanding of mental health problems in the community, and the need for further research.

4. The fourth part of the document is a conclusion, summarizing the main findings of the study and the author's recommendations. The author concludes that the study has provided valuable information about the prevalence of mental health problems in the community, and that further research is needed to explore the causes and consequences of these problems.

ليس من بيننا - على توالى الأجيال - من لم تكن له علاقة
يشعر على الجارم. لقد قابلناه في إحدى مراحل الدراسة
(الإعدادية أو الثانوية) لا ريب. وهذه العلاقة المبكرة. قبل زمن
التضح الفنى. ووعى القراءة. سلاح ذو حدين: فقد تجتذب
الاهتمام. وقد تدفع إلى الزهد. لأن أمر الحكم هنا ليس فى يد
الشعر فى ذاته. وليس فى يد على الجارم بفنه. إنه منوط بنزعة
الطالب (المتلقى) وقدرة المدرس (المؤدى) ونوع الاختيار المقدم فى
(الكتاب) وحتى.. نوعية السؤال فى الامتحان آخر العام. وهذه
الظروف المتغيرة لا ترسخ معرفة مستقرة. تستثمر هذه
العلاقة المبكرة.

وليس من شك فى أن شعر على الجارم واجه ضروباً من
الخصار غير المتصف طوال زمن ليس بالقصير. على الرغم من
مثول هذا الشعر فى الكتب المدرسية. فى ذلك الزمن ذاته.
وهذا يعنى أن "المثول" المذكور كان محمداً ببعض "القطع" أو

المنظومات التوجيهية ذات النزعة الخلقية التي تناسب مرحلة التربية والتنشئة. أما سائر شعره فقد دخل في دائرة الحصار لأن قدرا من هذا الشعر قيل في شخصيات قيادية من الملوك والزعماء والكبراء في عصر الملكية. لقد تغلبت الاعتبارات السياسية المرحلية إذاً وقهرت حقوق الفن الجميل. وواجب رعاية اللغة الرصينة. بل دفعت النقد إلى الإحجام. أو العجز عن أداء واجبه في الكشف والتعريف وتقديم خبرته إلى قراء الشعر. حين حجب اسم الجارم. تبعا لحجب أشعاره عن النشر أو الانتشار عبر نصف قرن.

والآن.. وبين أيدينا ديوان ضخم من جزئين. تبلغ صفحاتهما ستمائة صفحة. لا بد أن تبدأ عملية القراءة. بل تبدأ قراءات متعددة. مختلفة. بعبارة أخرى: جاء دور النقد. ولزمه أداء واجبه تجاه شاعر كبير جهير الصوت متعدد الإبداعات. إن النقد يعرفه والديوان يقرر. أن الكثير من شعر الجارم. بل لعله في جملته شعر مناسبات. ولكننا - أحيانا كثيرة - نطلق "المناسبة" كلمة جق يراد بها إغفال الحق. فما المناسبة؟ إنها "المثير" "المحرك". "الدافع الأول" "الشرارة" التي تطلق الشحنة من عقالها. وليست قضية الإبداع مرهونة بالمناسبة. إن أعمالا

عظيمة كتبت لتؤدي حق "مناسبة" معلنة، رسمية، بل دعائية، ولم يسقطها هذا من عدها إبداعاً جميلاً، فائقاً، ولم يزهد فيها النقاد لأنها صنعت وفاء لحق مناسبة، هنا أذكر مسرحية إليوت "جرمة قتل في الكاتدرائية" التي صنعها خصيصاً لتمثيل في العيد الألفى لكاتدرائية وستمنستر، ولماذا نذهب بعيداً وعندنا أن أعظم قصائد المتنبي إنما كانت مدائح في سيف الدولة!!

هنا لابد أن نتحرر الرؤية النقدية من أسر "المناسبة" التي لا تزيد أهميتها عن أن تكون بصيصاً من الضوء (قد) يدل على طريقة الدخول إلى الموضوع، أو يعين على الوعي ببعض الإشارات فيه موصولة بموهبة الشاعر ومقدرته الخاصة، على أن "المناسبات" تتفاوت أيضاً فيما تنطوي عليه من دلالات، ومن قدرة على استدعاء مفردات، وصور، وأفكار، وإذا كان المديح في المناسبات الوطنية مثلاً يحمل بعضاً من ملامح الممدوح، فإنه يحمل بعضاً من معاني الوطنية كذلك، فليس من الممكن تصور أن يمدح الجارم سعد زغلول، أو مصطفى النحاس، دون أن يشيد بأسس الزعامة، وصدق التعبير عن الشعب، وليس من المتصور أن يرثى على الجارم زعيماً نزيهاً شجاعاً مثل محمود

فهيمى النقرأشى. دون أن يحى جهاده الوطنى القديم، بل دون أن يحنّ إلى صداقة قديمة كانت بينهما فى زمن سابق.. وليس المستطاع أن ننظر إلى الدائح على أنها قصيدة واحدة برغم تنوعها. وكذلك ليست المراثى مجرد إعلان للحزن. هذه إذاً مسؤولية النقد: تصحيح القراءة. بقدر الكشف عن خصوصية الشاعر وجماليات شعره.

وهذه الدراسة عن الصورة الفنية فى شعر على الجارم ليست تطبيقاً بلاغياً يحبس نفسه فى الجاز أو نحو ذلك. إنها كشف عن عمل الخواص عند الشاعر. وقدرته على الغوص إلى أعماق الدلالات (التاريخية) بل (الأسطورية) للكلمات. ليركب منها صوراً ذهنية. وكونية. متجاوزاً مفهوم الصورة البيانية الحسية..

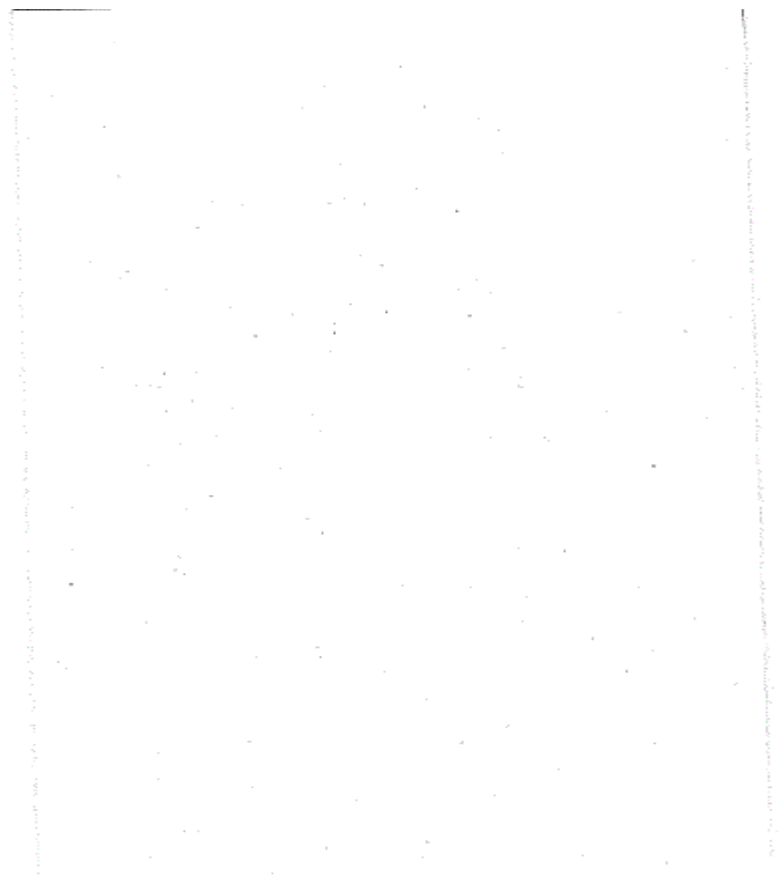
وإنى لأرجو أن أكون قد قرئت المعرفة بفن الجارم الشعري. مستمداً أساس المحاولة من هذا الشعر ذاته. وليس من أى رأى سابق فيه. ولقد استدعى التقصى أن نتطرق إلى إبداع الجارم فى مجال السرد لأنه - بصفة خاصة - أنشأ رواياته أو أكثرها عن شعراء. ولسنا نهتم هنا بشخص الشاعر. وإنما بشعره: ماذا اختار له. ولغيره من الشعراء. وما دلالة هذا الاختيار. وما

الأفق الذي حددته الاقتباسات المذكورة؟

ثم اخترنا له مقاطع متميزة، لتكون دليلاً إلى فن تشكيل الصورة واستقلال الرؤية. وعقدنا الفصل السادس - الأخير - على عشر قصائد مختارة، راعينا فيها التنوع الموضوعي، والجدة في التصور، وعدم الإسراف في الطول . وألا نكون قد اقتبسنا منها في الفصول السابقة.

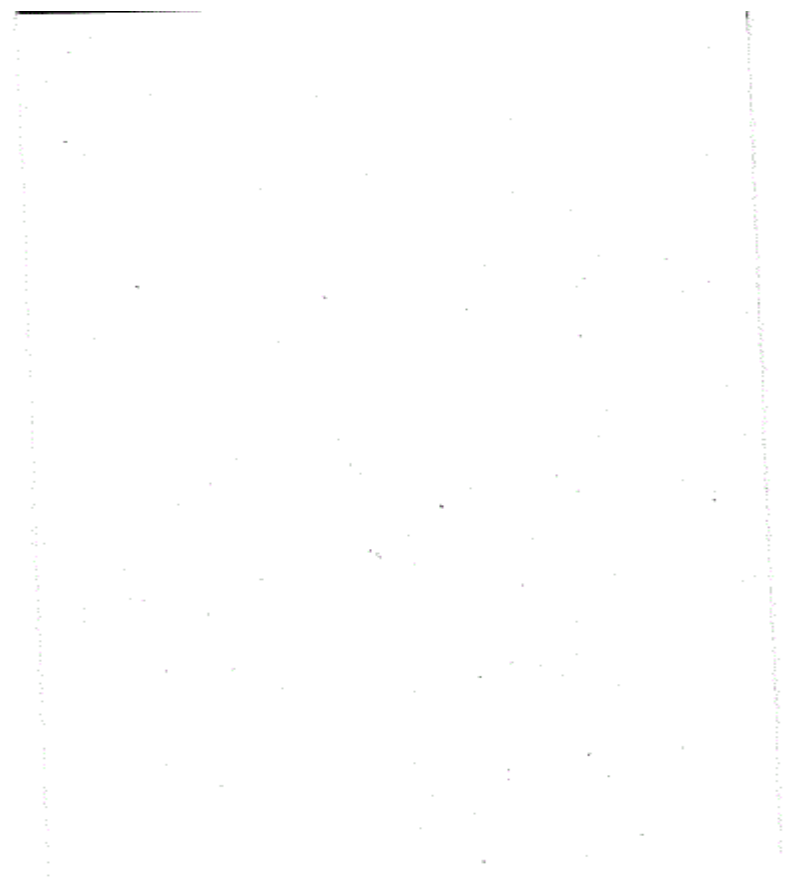
وبالله العون والتوفيق

المعادي - مارس ١٩٩٩



الفصل الأول

مدخل إلى الصورة في شعر الجارم



في ميّحت "الصورة الشعرية عند على الجارم" ستكون المعرفة المسبقة بحركة الشعر العربي الحديث. وتطوره. عاملاً سلبياً في محاولة تحديد موقعه في تلك الحركة النامية باستمرار. ولكن الاستكشاف الموضوعي الهادئ. الذي يضع في الاعتبار الدوافع الفردية وموطن القدرة وتعدد المفاهيم سيساعد على وعى أكثر علمية بمطالب الفن الشعري. وحرية الموهبة في انتقاء مرجعيتها الأثيرة. إذ حاول ألا تكون صورة مكررة أو مألوقة في زمانها.

على الجارم (١٨٨١ - ١٩٤٩) جاء بعد أحمد شوقي. وحافظ إبراهيم. وعاصر الحلقة النشطة في مدرسة الديوان: شكري والعقاد والمازني. وجماعة أبولو (أبو شادي ورهطه) ومن قبل هؤلاء جميعاً: خليل مطران. تواقبه جماعات المهجر ونشاط الرومانسية المصرية بإبداعات ناجي وعلى محمود طه والهمشري. وقد أضاف هؤلاء في جملتهم لمفهوم القصيدة.

وفنية الصورة الشعرية وعلاقة الصور على مساحة القصيدة بالشكل الفني لتلك القصيدة ذاتها. أضافوا ابتكارات وعرضوا مقولات يصعب إهمالها وكأن لم تكن. كما يدل الانطباع القريب لقراءة ديوان الجارم، الذي يبدو "خارج السياق" إن لم يكن بمثابة موجة مرتدة إلى ما قبل شوقي. أو هي تستقر في المسافة الشاغرة بين البارودي وشوقي. فتؤسس للجارم مكاناً بين شعراء المدرسة البيانية. التي حرص على لغة القدماء وأساليبهم. وأنماط التصوير الفني عندهم. التي قد لا تبعد كثيراً عن الاستعانة بالتصوير المجازي عن بعض المعاني والأفكار المباشرة التي تقيم صلب القصيدة. بل إن مفهوم "القصيدة" عند أركان المدرسة البيانية يأخذ بأسس البناء (التركيب) التراثي. الذي يقسم فنون الشعر إلى أغراض. وفي داخل الغرض الواحد تتسلسل محاور أو مراحل لا تندمج في هذا الغرض المعلن إلا بكثير من جهد التأويل وتلمس الدوافع الخاصة وقوة التقليد.

إن كل ما قدمناه عن المدرسة البيانية ينطبق على شعر الجارم. وليس من طبيعة البحث النقدي أن يبحث عن ذرائع أو يغفل بعض الحقائق. وإن كان من واجبه أن يهتم بإبراز عنصر

"الخصوصية" في تجربة الشاعر وفي أسلوبه. وفي طاقته التصويرية بضفة خاصة. ليس من زاوية أنها موضوع هذا البحث وحسب. وإنما لأن هذه الطاقة التصويرية هي محل القدرة. ووحدة القياس. والدليل الذي لا يُجحد على وجود شاعر يستحق صفته ووجوده الأدبي..

إن وجه المغالطة. بل الخطورة. في بدء قراءة شعر الجارم من منطلق أنه شاعر بياني أنه يوحى للباحث بأن الشاعر "البياني" تتحدد مدركاته بالصورة البيانية. وفي حدود مطالبها التقليدية المقررة في كتابات البلاغيين. وهكذا يمكن أن تعرض لاستخدامات الجارم المجازية. من تشبيهات. واستعارات. وكنائيات. ولكننا - لو فعلنا - نكون قد غمطنا الشاعر من جانبيه.

أن مفهوم الصورة الشعرية قد تجاوز حد الصورة البيانية. أو المجازية. ليشمل الصورة التي تتحقق أو تنجسد بغير طريق الاستخدام المجازي. إذ ترسم الصورة بالكلمات غير المجازية. وكذلك لم يعد البحث في فنية الصورة بمعزل عن عناصر البناء الشعري الأخرى كالموسيقى. أو الإيقاع. وحتى صدق التجربة. وموقع الصورة من سياق القصيدة. كما أننا نعرف

الآن أن الصورة يمكن أن تتحقق في استخدام كلمات معينة. كأفعال الحضور والحركة. وأوصاف الألوان والحركات الحسية أو النفسية. وإذا كان الوعي النقدي باكتشاف هذا الامتداد والتنوع لمصطلح "صورة" قد تأخر إلى ما بعد الجازم. فليس من الموضوعية وضع حد زمني فاصل. وكأن الشعراء يبدعون خاضعين لمطالب النقد وفي حدود وعي النقاد!!

أما الجانب الآخر الذي ينبغي أن نحاذره حتى لنصف شعر الجازم فهو أن نفرض عليه موقعا "جامداً" في سياق حركة الشعر الحديث. نستمد "مواصفاته" من طبيعة الجهود العامة والصفات المشتركة الغالبة بين معاصريه. فإذا وافقها.. وإلا!! ونحن نعرف أن التغريد في السرب له إيقاعه الأقوى. وامتداده المؤثر. ولكننا لا يحق لنا أن ننزع صفة "التغريد" لمن يوقع أغانه خارج السرب. ومن واجبتنا أن نمنع في الإنصات والتعجب. لنكتشف وجه الخصوصية في تجربة فريدة في زمانها.

من حيث المبدأ توجد دائماً فروق بين شعراء الزمن الواحد. تقاوم النظر إليهم وكأنهم يقولون الشيء نفسه بالطريقة ذاتها. وهذا ضد روح الشعرية. وتمنع الشاعر في ذاته. فإذا كان للبيئة المكانية والموقع الزمني وما يعكسان على وجدان

الشاعر أو الشعراء من مشاهد وأحداث . ما يعمل في اتجاه
قدر من المقاربة أو الإشتراك في خصائص عامة، فإن عوامل
الانفراد لا تقل عن هذا تأثيرا. بل إن دوافع الانفراد قد تكررت
غلبتها لدوافعه المشاركة: كان النابغة وزهير متعاصرين. وكان
جرير والفرزدق متعاصرين متنافسين يتبادلان "التفاض". وكانا
متباعدين فنيا. ولم يؤثر أن أحدهما - ولو بدافع المنافسة -
أخذ شبيثاً من طريقة صاحبه. وكذلك كان اليعتري تلميذاً
لأبي تمام. وهو نقيضه في منهج الصناعة. وخصيصة في
دراسات النقاد.

وإذا. فليكن بيت الجارم (القديم) مد ساقيه في بحر رشيد.
وليكن موقعه في القاهرة الحديثة حيث يشاء من أحيائها.
وليكن سياقه الزمني مع شوقي أو بعده. فليس هذا كله إلا
بعداً من عدة أبعاد تحدد عمل الموهبة وتوجهها. وعلى الجارم
شاعر مثاله في ذاكرته العربية الإسلامية. معجمله تراثي
شامل. وقدوته شعراء العربية المشهود لهم في عصور الأدب
المشهود لها. حيث الشعر والخطابة يتنافسان في انتزاع التأثير
المباشر. وتبنى ما تلهج به الجماهير. وحيث الشعر غناء للمثل
العليا. ونسب وحكمة ومعرفة. وحيث الفحولة بنت البداوة.

والشاعر مستقر الخبرة. ومجتمع الحفاظ على الشخصية القومية التاريخية.

إن الدارس الأدبي، أو الناقد لا يملك أن يحاسب شاعراً على ما يمثله. ولا أن يختار له العصر الذي يحل فيه بموهبته. وإنما ينحصر واجبه في أن يكشف لنا إلى أي مدى وكيف مثل شاعره ذلك العصر الذي رحل إليه؟ وإلى أي مدى وكيف وجد في رؤيته بين العصر الشعري وعصره الحياتي في نسق واحد. وهل استطاع أن يكون في رحيله الفني إلى زمن أو موضوع.. شاعراً حقيقياً. شاعراً تهيم شخصيته الفنية. وقدرته التصويرية. ولغته الخاصة. على تجربته. أو تجاربه. بحيث أوسع لنفسه مكاناً في ذاكرة الأدب في عصره. حتى أنك تعرفه بأسلوبه وإيقاعاته. قبل أن تعرفه بموضوعاته؟ إن الشاعر يستحق وصف الشاعر حين يكن صوتاً معدوداً بهذا التميز الفني. بهذا النقش الفريد الذي يحفره في الوجدان العام. وليس لأنه يتصل بالقضايا الاجتماعية. أو أنه يسابق المجددين في أشواط الابتكار على غير قاعدة!!

هنا يمكن أن نلقى نظرة سريعة على محاولة مبكرة. قام بها الجارم. وهو في العشرين من عمره (عام ١٩٠١) وهي

تستند إلى فن أو سلوك فنى قديم هو "التشطير". الذى يمارسه الشاعر المبتدىء من باب التمرين أو الإعجاب بقصيدة سابقة. وسواء كان التمرين أو الإعجاب هو القصد. فإن المهمة - على أية حال - ليست سهلة. لأن هذا "التدخل" فى بنية قصيدة ليس مجرد إطالة أو استطراداً. إنه نوع من "النقد" لهذه القصيدة التى أعجب بها. وهو بهذا التشطير يدخل فى نطاق عاطفتها. وتفصيل معانيها. وأنساق صورها. ومعجم مفرداتها. بحيث يضيف إليها جمالاً وإتقاناً لم يكن متحققاً لها فى صياغتها الأولى. ويحيث يندغم ما أضافه الشاعر المشطر فى هيكل البناء الأول. فلا يحدث كسراً ولا يدل على شرح. بل يسرى فى جسد القصيدة سريان الماء فى النبات النضير. لقد اختار الجارم (الشاب الواعد) قصيدة للشاعر إسماعيل صبرى (باشا) الذى كان - ذلك الوقت - فى الخامسة والأربعين من عمره. شاعراً مرموقاً ناضجاً. شديد الحضور فى الحياة المصرية الثقافية والسياسية على السواء. وله قدر وجلالة. وكل هذا مما ينبغى أن يوضع فى الاعتبار ونحن نرقب اختيار الجارم للقصيدة. وقدرته على إعادة تكوينها بهذا التشطير.

القصيدة المختارة من أشهر وأجمل غزليات صبرى. وغزليات
زمانها. وهى الهمزية التى مطلعها:

يا لواء الحسن أحزابُ الهوى أيقظوا الفتنة فى ظل اللواء
وقد لا يسمح المجال بتعقب مجمل القصيدة فى صيغتها.
من ثم نكتفى بما يدل على أن نتذكر ما يوصف به شعر
إسماعيل صبرى من الرقة والعذوبة. وأن نستحضر ما قدمنا
عن مثال على الجارم ونزوعه البدوى الخطأبى التراثى وكل
مطالب "الفحولة" بمفهومها التاريخى. ثم نستخلص من
معنى الموهبة. وقدراتها. وحرية حركتها. ما على علينا هذا
المثال الشاهد.

يقول إسماعيل صبرى:

إن هذا الحسن كالماء الذى فيه للأفئس رى وشفا
لا تنوى بعرضنا عن وربه دون بعض. وأعدلى بين الظماء

هذان البيتان يقومان على معنى واحد: الحسن كالماء. وهو
معنى يسير أو متداول. وعبارة "ترتوى العين بالجمال" قريبة إلى
المدارك. غير أن الشاعر ما لبث أن ترك هذا "الحسن" فى حالة
من السكون. ومضى يتعقبه فى صورته المتخيلة : "الماء".

فيجعل منه مصدر حياة. ثم يقول: ليألتقط من عمق الإدراك والأعراف القديمة أن الناس شركاء في ثلاثة منها الماء. وبهذا التركيز على المشبه به. والتفريع المائل في تعقب الأثر تماسك النسيج معنوياً. واكتسب قيمة صوتية بتكرار السين في البيت الأول (مرتين) والحدال في البيت الثاني (٤ مرات). فكيف فكك على الجارم هذا النسيج المتلاحم. وكيف أعاد نسجه مضيئاً إليه نقوشه الخاصة؟ يقول في تشطيره للبيتين:

إن هذا الخسب كاللآلئ الذي	راق حتى كاد يخفيه الصفاء
والرضا ب الخلو لوجدت به	فيه للأنفاس ري وشفاء
لا تذودى بعضنا عن ورده	كلنا يشكو الجوى والبرحاء
فانظري ليس الصدى في بعضنا	دون بعض. وأعدلى بين الظماء

لقد حافظ التشطير على القيمة الجمالية الأساسية للصورة. وأعنى تسكين المشبه. وتنمية خواتم المشبه به. في الأصل أن هذا الماء ري وشفاء للناظرين. أو الشاربين (الورد) وهذا وصف. أو تصوير معنوي. وهنا تدخل التشطير بإضفاء الوصف المادى لهذا الماء. وهذا الوصف ينطبق على الماء كما ينطبق على الجمال. فهو جمال رائع صاف. ثم لعب الجارم بالماء في

ذاته، فجعله في مطلع البيت الثاني "رضاباً"، وجعلها "جود به"، بعد "لو" التي تؤكد صعوبة المطلب ليخفف من حدة "لاندودي" الأمرة النهائية في الأصل. ثم اشتق من الإشارة إلى "الشفاء" في الأصل معنى تكملياً يعمق الشوق إلى الشفاء، والشعور بضرورته. بمقولة: "كلنا يمشكو الجوى والبرحاء"، ثم جعلها في مطلع البيت الأخير "تنظر" ما يستدعي مثولاً، ويصنع حواراً، ويكمل دائرة التفاعل المتوقع بين الحسنة والشاعر الظالمين. أما التشكيل الصوتي الذي افتقد من الأصل فقد تم إيداله بتشكيل آخر، نلمسه في تكرار الأصوات: الراء في البيت الثاني، والضاد في الثاني والثالث والرابع. والدال والراء في الثالث، والدال في الرابع.

وفي بيت آخر من القصيدة يقول إسماعيل صبري:
 واسغرى تلك حَلَى ما خَلقت لتواري بلثام وخباء
 فجعل الجارم هذه الأمنية المطالبة (أو الأملّة الراجية) في بيتين:

واسغرى تلك حَلَى ما خَلقت لسوى لثم وضمّ واجتلام
 مـا رأينا آية الله أتت لتواري بلثام وخباء
 لقد أضاف الجارم من قاموس الغزل وأفعاله صورة أكثر

صراحة. وحدد للسفور غاية حسنة مباشرة. ولكنه ما لبث أن عاد لها بأن جعل هذا الجمال آية من آيات الله. أي معجزة. والمعجزة لا تستحق اسمها إلا أن تكون معلنة. باهرة. يتساوى الخلق جميعاً في مشاهدتها وإدراك وجه الإعجاز فيها. وهذا المعنى يتسق وإعلانه حاجة الجميع إلى الارتواء من هذا الجمال: "لا تذوى بعضنا عن ورده دون بعض" .. فكذا تكون الآيات

الريانية بالمشاهدة

هذا مثال مبكر جداً. بالقياس إلى تدفق شعري استمر بعدها قريباً من نصف القرن. فهل نحن إزاءه أمام مهارة لفظية وقدرة تليفقية تلتوى بالمعنى أو جهد نفسها باصطباح صورة لتصل لاهنة إلى حرف الثقافية أو الروي. أم أننا نجد في هذا المثال المبكر دلائل خيرة متميزة. تعرف صنوف القول. وفنون التعبير. وتأويلات المعاني. وامتداد الصور؟ ليست أشك في أن أبيات إسماعيل صبري تبدو رائقة. مبينة. راقية الشعور...

شريطة أن تقرأ بعزل عن إضافة الجارم. أما وقد تدخل فيها. وأعاد نسجها. فقد أبقى على رونق روحانياتها. ونقاء لغتها. ثم أضاف للصورة عمقاً وحياة. وأضاف عنصر الصدق في مغامرة العاشق وجراً أشواقه. وأضاف علامة عصره في

الغزل. وبسط امتداد المعنى بزيادة مساحة التفصيل بما جعل التلقى لها أكثر إستجابة وتفاعلاً.

وكذلك يدخل في نسق "التشطير" الذي اكتفى فيه الشاعر بقصيدة واحدة لشاعر يعاصره. على تبحره في حفظ التراث الشعري. ما يلجأ إليه من "تضمين". لا يفاجئك بإيقاعه. لأنك تدرك مع تدفق نغم القصيدة أن متبعه ترائى. ولكنه يفاجئك ببداية اختيار موقع الشطر المضمن وتوقيفه فيه. ولم في "التضمين" أفنانين طريفة تدل على غزارة محفوظه من التراث. وقدرته على التصرف فيه. وهذا المبحث البلاغي (التقليدي) يدرس في النقد الحديث تحت مفهوم "التناسق" و "المرجعية". وإن دراسة تنوع هذا الجانب في شعر الجارم. فتمضى معه إلى شعيرات شرايين شعره الممتدة إلى عشرات الدواوين ومئات القصائد تحتاج إلى باحث من طراز خاص. وسنكتفى - في ختام هذه الفقرة - بأربعة أمثلة متفاوتة الدلالة. تبرهن على هذه القدرة النادرة على التصرف بالمعاني.

في قصيدة عنوانها "خلود" في ذكرى الشعارين شوقي وحافظ. قالها عام ١٩٤٧ اجتذبه إيقاع قصيدة أبي العلاء

المعري (من بحر الخفيف):

عللاني فإن بيض الأمانى فثبت، والظلام ليس بفان
وهذا الاجتذاب يرجحه فيما نراه أن مطلع هذه القصيدة
مشحون بالشجن والألم، والحنين إلى لقاء الصديق، وهذا هو
الشعور المسيطر على تجربة الجارم في قصيدته عن شوقي
وحافظ، وقد جعل مطلعها:

ضل شعري وند عتي بياني ما على الشعاعين لو أرشداني
ثم تفتق سياقات كل من القصيدتين إذ يتجه المعري إلى
"الكون"، ثم مجاوبة الشريف العلوي، ويتجه الجارم إلى إبراز ما
أبدع شوقي، ثم حافظ من شعر، يتعرض للضياع والنكران
بأفاعيل دعاة التجديد، غير أن الجارم يضمن قصيدته بيتاً كاملاً
من قصيدة المعري، ينتزعه من سياقه، ويسلكه في سياق
خاص صنعه له، فإذا هو في موقعه الجديد، من متمكن أشد
التمكن، لا تنتقص درجة من نخبرته المعنوية والروحية، بل إنه
يجلبها معه إلى موقعه المستحدث، فيضيفها على السياق
الجديد، لتقيم - بهذا التداخل المبتكر - "رؤية" ختامية لما
سلسله الشاعر من قضايا فنية في مجيده للشاعرين،
ومعارضته لدعاوى المجددين، يقول المعري من تلك القصيدة

التي أشرت إليها:

وعلى الدهر من نداء الشهيد يد من على وجهه شاهدان
فهما في أواخر الليل فجرا ن وفي أولياته شفقان
وهنا يعمد الجارم إلى البيت الثاني، فيمهد له بما يجعله
مثابة "حكم" و"حكمة" تخص هذين الشاعرين (شوقي
وحافظ) فكأنما قيل فيهما:

كان شوقي وحافظ إن دجى الخطب سباً شعافين في الدجى يلمعان
فهما في أواخر الليل فجرا ن وفي أولياته شفقان

وهو إذ يضع علامة التنصيص لجدل القارئ العام على أن
هذا البيت الثاني مضمن، وليس من صنعه، فإن هذا يحفز
الدارس المدقق على العودة إلى الأصل لمراقبة هذا الرقراق وهو
ينساب من تبعه التاريخي ويأخذ مكانه في قصيدة حديثة، إن
المعري يشير إلى "علي" و"الحسين" ودم استشهادهما شاهد
على ما لحقهما وما بذلا من تضحية كريمة بالنفس. وهنا يقول
البطل يوسى في شرحه لهذا البيت (من ديوان سقط الزند) إنما
قال المعري هذا لأنه مدح رجلاً علوياً، وفرقة من الشيعة تزعم
أن الحصرة التي ترى في الأفاق أول الليل وآخره لم تكن إلا مذ
قتل على وابنه رضى الله عنهما. أما المعنيان في سياق

قصيدة الجارم فهما شوقي وحافظ. ومن ثم لن يكون الليل المذكور ليلاً حقيقياً. وكذلك الفجر والشفق. وإنما هو ليل مجازي. ليل رمزي. هو ليل زمانهما. وقد بشرنا بشفق. وختما بفجر صنعه فنهما الشعري الذي دلّ على نهار جديد. ولست أشك في أن الجارم أراد بهذا الاستمداد الوثيق الصلة بالنقاء والتضحية والبشارة بعصر جديد. وهو ما يمثله عليّ والحسين. أن ينقل إلينا هذا المستوى الرفيع لنحلّ فيه. أو يحلّ هو فيه شاعرية الأئيرين: شوقي وحافظ. إننا حين ننقل شجرة من موطنها إلى حديقة أخرى بعيدة أو مختلفة.. فإن هذه الشجرة الخاصة نظل محتفظة بذاتها. بكل خصائصها. وإن سلكت في "سياق" مختلف. وأرض غير الأرض.

لا نملك حق التفصيل في كل مثال مما نوّد أن نعرضه. ونرى أنه يدل على تلك السليقة العربية المتجذرة في التاريخ الشعري. والتراث العربي بعامة. وقدرتها على أن تضع قدميها في زمانها. ولكنها لا تكف عن مد أطرافها إلى جهات الكون لتلتقط منه ما يروق لها. وتنظمه في سلوكها الخاص. في قصائد مختلفة يقتبس الجارم شطر بيت ويضمّنه في بيت من صنعه. وهذا ليس من خصوصياته. فالشعراء يفعلون هذا

منذ كان الشعر، ولكن ما يختص به الجارم - أويكاد - أنه يقتبس صدر بيت لجعله عجزاً لبيتته هو، وهذا يدل على تمكن عجيب في استدعاء المعاني، وقدرة غير عادية على التحرر من النغم . وإنتقاء إيقاع مختلف له ينظمه فيه، وما أعنيه هنا قد يحتاج إلى شيء من التوضيح، فالقاعدة التي لا يمارى فيها أن "صوت" القافية هو أقوى الأصوات / الإيقاعات، تسلطاً على إحساس الشاعر إبان نظمته (ومن ثم كان يحدث الإقواء الذي يدل على أن الشعور بالنغم أقوى من الشعور بالقاعدة النحوية أو الصرفية) وهذا يعني أن القافية (عادة) هي التي تستدعي الشطر المضمن، كما فعل الجارم نفسه في مواضع متعددة، منها هذا الموضع، وقد أرسل إلى والده صورة له من المجلد، وهو بالقبة، وكتب تحت صورته:

لبست الآن قبعة بعيداً عن الأوطان، معتلة الشجون
فلن هي غيبت شكلني فإني "متى أضع العمامة تعرفوني"
وهذا الشطر المضمن نصف بيت مشهور استخدمه
الحجاج في خطبته "البترء" التي واجه بها أهل العراق
التمرديين على ولائهم:

أنا ابن جلا وطلاع الثنايا متى أضع العمامة تعرفوني

ونراقب العلاقة بين بيتي الجارم. فتجد روى النون المكسورة:
الشجون - تعرفوني - هو الصوت المشترك. وليس لنا أن نجزم
بالسابق منهما. فهل فكر الشاعر أولاً في "الشجون". ثم
حركت ذاكرته التراثية. وتجربته وممارسته العملية حيث
العمامة الأزهرية. فلمع الشطر الأخير وأدى إلى صنع سياق
ليصح التركيب. أم أن العكس هو الصحيح. بمعنى أن الشطر
المضمن هو الذي استدعى الشطر الأول. كما استدعى البيت
السابق أيضاً؟ فمهما كانت نقطة البدء فإنها تظل تنحصر
في الكلمة التي تصنع القافية. والإيقاع الخاص الذي يصنعه
الشطر الثاني المتضمن للقافية. أما ما انفرد به الجارم (أو كاد)
فهو أن يأخذ الشطر الأول من بيت تراثي. فيجعله شطراً ثانياً
(قافية) لقصيدته. وهذا هو المستغرب. والذي يدل على ما
وصفتاه به من تمكن عجيب في استدعاء المعاني. وقدرة غير
عادية في التحرر من النغم. فمثلاً نتمثل كثيراً بيت المرق
العبدى (شاعر جاهلي من عبد القيس):

فلن كنت مأكولا فكن غير آكلٍ وإلا فأدركني ولأأمرق
وقد اتسعت دائرة المعرفة بهذا البيت بعد أن كتب به
عثمان بن عفان - رضي الله عنه - وهو محاصر في بيته. إلى

على بن أبي طالب كرم الله وجهه. يطلب مجتده. إن السلوك
المألوف من الشعراء. والذي يجد عليه شواهد يصعب إحصاؤها.
أن استمداد هذا البيت إما يكون باقتباس العجز (الشطر
الثاني) أو أن يكون الشطر الأول في حشو البيت. أما عند
الجزم. ويحافظته الفذة. فإنه يجعل من هذا الشطر الأول
(بتمامه) شطراً ثانياً لبيته. يتفق وقافيته. ويماشي سياقة!!
لقد شهد الشاعر مع حمد الباسل باشا. صلحا بين قبائل
عراقية كانت متعادية. فأقيم بمناسبة المصافحة حفل بالسفار
المصرية ببغداد. أنشد فيها الشاعر حتى قال:

لغى أنت درمي إن كنت ملججاً وإن فمحتني عابسات النوازل
لغى أنت من نفسي مملوك من رمي "لئن كنت مأكولا فكن غير أكل"
"أرمي أغى؟ ياويل ما صنعت يدي" فيها لبتها كانت بغير أنامل

فأعجب لهذا الشطر. الصدر. وكيف انتقل إلى ما قافيته
اللام وأخذ موقع العجز. ولقد سجلت الأبيات الثلاثة. حتى وإن
كان في الأخير أثر من حسان بن ثابت. ليظهر كيف تدرج
بالمعنى ليدل على أصل العلاقة القرابة. وكيف تقاطعت مع
صدامات قلبية لم تراع فيها الأرحام القديمة. ثم ليظهر
الأسف والتندم. ما يرشح العودة إلى الأصل. وهو أن هذا القبائل

المتناحرة ترجع إلى أصل واحد.

هذه بعض إمدادات الذاكرة من مخزون لا يغنى مصدره التراث الشعري. غير أن هذا المخزون لا يستحضر ليتحول إلى "ملصقات" تأسر حرية الشاعر وتجرده من مرونة الاختيار وذكاء التأويل. وهذا ما جده في هذا المثال الأخير:

فقد يطيب لعل الجارم أن يلاعب متلقى شعره. عبر هذا التناص التضميني. فيعرف أنغام اللحن السائر المتداول. حتى يغرس في أذنك. وفي ذهنك إيقاعات الألفة والطمأنينة. وربما الثقة بالإحاطة. ولكنه - دون سابق إيماء أو تنبيه - يضعك أمام خبرة مكتسبة خاصة. ما كنت تفطن إليها. ولا تحسبها حاضرة في اعتباره. فإذا هي المائلة. والموافقة. المنذورة لهذا السياق الذي استدرجها إليه.

من شرق السودان. من الخرطوم يغنى لواء النيل:

بانسمة رتحت أعطاف وادينا قفى نحبيك أو عوجى فحيينا
فنستحضر على الفور نونية شوقي "يا نائح الطلح" أو
أساسها القديم لابن زيدون: "أضحى التناهي". إن هذه النون
تنبعها ألف مطلقة. مع وحدة الوزن لابد أن تؤدي إلى هذا
الاستحضار وستؤكد قوافي قصيدته المطولة "السودان".

والجارم يقر في قصيدته بعلاقة القرابة بين نونيته تلك.
والتونيتين السابقتين لابن زيدون. ولشوقي. فيقول في البيت
قبل الأخير:

يا ساقى الخيِّ جَدَّ نشوة سلفتُ وأنت "بالجبنات" انحمر تسقينا
واصيح بنونية لما هتفتُ بها تسرق السمع شوقي وابن زيدون
فها قد اطمأن بالك وصدق حدسك ولم يخاتلك الجارم عن
مصادره. ولا تضايقك لهجة التفاخر فهذا ما لا يضيق به
الشعراء ولا يستهجنه الشعر غير أنه يفجؤك ببيت الختام. أو
"مقطع" القصيدة فيكشف عن نونية أخرى لم تكن ذات
حضور مواز كالسابقتين. فيقول:

وأحكم اللحن يا ساقى وغن لنا

"إنا محبوبك ياسلمى فحينئذ"

وهنا -أيضاً- أخذ صدر بيت المرقش الأكبر فجعل منه
عجزاً. وقد أعانه على هذا أنه مطلع قصيدة المرقش. وأنه
مصروع. فإذا استعدنا البيت بتمامه وهذا من مطالب
"المرجعية" حيث يعتمد الشاعر إلى جزء يتمكن من إدماجه
وتركيبه مع الكل الذي يتصوره ذهنياً وملاً شواغره من
مقتنيات ذاكرته ذات المستويات والأفرع. وإذا استعدنا البيت

بتصاممه سنجده يؤازر ويتمم المعنى / الصورة التي بدأ يختتم
بها قصيدته. لأن بيت المرقش الأكبر يقول:

إنا محبوك يا سلمى فحيينا وإن سقيت كرام الحى فاسقين
وهذا بدوره يكمل نداءه السابق: يا ساقى الحى جدد نشوة
سلفت فكان ذكر السقى والحى رابطا وجسرا يمتد بين
قول الجارم فى "يا ساقى الحى" وقول المرقش فى بيته الذى أعلن
صدره. وأضمر عجزه. وكلاهما يدخل فى صميم البنية ولا
يخدش استواء الصورة واستقلالها. وإنما يزينها ويقوى الشعور
بها.

الفصل الثاني

الصورة من التقليد إلى الأحاء النفسي

حين نقرر أن على الجارم، في شعره، هو شاعر الذاكرة العربية. وأنه يتخذ من التراث العربي الإسلامي مرجعاً أساسياً يحدد طاقته ورؤيته بالاستناد إليه. ويستمد منه معجمه اللغوي ومعجمه الصوري على السواء. فإننا لا نتخذ هذا القرار ذريعة لإصدار حكم، وإنما هو اختصار لفهم موقف، وتحديد للمدخل الصحيح الذي نستطيع بولوجه أن نتفهم أسس التشكيل الفني للقصيدة عنده. وهو تشكيل، في صورته الكاملة، يدل على منزعه الصريح. وهو التراث. إن نسبة غير قليلة من شعر الجارم ذهبت كمذائق ومراث للوكة العصر وكبرائه وزعمائه من الملك فؤاد، إلى ابنه الملك فاروق. ومن زعيم ثورة ١٩١٩ سعد زغلول، إلى خليفته على رئاسة حزب الوفد: مصطفى النحاس. ومن النفراتشي إلى قاسم أمين ولطفي السيد. إننا نقدر قلق القارئ المعاصر لهذه المذائق والمراثي على السواء. لأن زمان رجالها قد مضى ولم يعد لهم

وضوح في الوجدان المعاصر. وإن يكن ثم وضوح فإنه في موقع الإدانة وليس الاختفاء، ولأن القارئ المعاصر قد أعطى فكرة غير راضية. بل غاضبة متهمه لشعر المناسبات. وبصفة خاصة شعر المدائح. ولكن هذا الحكم غير مقبول على إطلاقه. وليس يصح في النظر العقلي أن يكون الشعر محكوماً بموضوعه. حتى عند أولئك الذين اتهموا شعر المديح إذا وجه إلى أشخاص بعينهم. ولم يلحقوا به ذات التهمة إذا وجه إلى غيرهم من خشاش الأرض. ومع هذا فقد كان الجارم مدح من مدحهم كافة شعراء جيله على التقريب وليس على التحديد. لأننا - في أي عصر ومهما اتسع غرض المديح - سنجد بين الشعراء من يأباه. كما سنجد من يعجز عنه. وكذلك سنجد من يسوغه من باب أن "الشخص" المدح ليس إلا رمزاً. أو أن الصفات المتعلقة عليه لا تعنيه هو بذاته وإنما هو امتداح للصفات في ذاتها. وقدماً قال أحد أئمة المديح:

ولو لا خلال سنّها الشعر مادي بغاة العلا من أين تؤتى المكارم
إن موضوع القصيدة. أو القصائد. مما لا يلح عليه أو يلح فيه مبحث الصورة. وإنما عرضنا لهذا توطئة لأمر آخر. وقبل أن نفرغ لهذا الأمر الآخر نقول إن جملة إبداعات الجارم الشعرية

والنثرية تنطوى على دلالات تضع هذا المديح الكثير في زاوية جد ضيقة، ومحفوظة بالإنكار من الشاعر ذاته. ولكنه لم يكن يملك - وحتى تاريخ وفاته - أن يتنصل مما صنع في سياق زمان آخر. قد تغنى مديح من كان الشعب وزعماءه يلهجون بمديحه ويبالغون في ذلك ما شاءت لهم المبالغة. ثم توقف المديح عندما بدأت إشارات هنا أو هناك تكشف عن التحولات المشينة. إن تاريخ القصائد المادحة يقطع بهذا. كما سنجد أن الجارم مواكبا لسنوات التوقف عن إزجاء مدائحه يقلل من عكوفه على الشعر. ويفرغ طاقته في "الرواية". ولكن لا يقطع صلته بالفن الذي اثره وجاب دروبه وملك أسرارته. فإن رواياته في جملتها حكيت حيوات الشعراء: أبي فراس. والمتنبي. وابن زيدون. والمعتمد بن عباد. وكشفت عن خبرة علمية نقدية واسعة بأهم شعراء العربية. في أزهى عصور الشعر وأزهى فنونه. وهي الفروسية، ومجيد العروبة. والدفاع عن دولة الإسلام.

أما الأمر الذي مهدنا له بكل ما ذكرنا فنجمله في أن الجارم في قصيدته المادحة بصفة خاصة حافظ على تقاليد المدائح التراثية من حيث مراحل القصيدة التي تبدأ بالغزل أو الخنثين

إلى الماضي أو الغناء للطبيعة... وفي كل هذه البدايات صنع الجارم شعراً جيداً. نرى أنه سيحظى بالبقاء على الرغم من ذهاب زمن أولئك الذين وجهت إليهم تلك المدائح. ومثل هذا يمكن أن يقال - دون مبالغة - عن تلك المراثي الكثيرة. وبخاصة المراثي التي قيلت في أصدقاء قريبين من نفسه - لقد حملت تلك المراثي الكثير من هواجس نفسه. وكشفت عن دفائن أحزانه. ما يجعل منها صوراً للأداء النفسي ولعالم الشاعر الداخلي على السواء. من ثم يصح أن ننظر إلى هذين الجانبين: الغزل والحنين إلى الماضي والغناء للطبيعة في مقدمات المدائح أو أنثائها. والكشف عن النوازع والخاوف وجذور الألم في أعماق النفس في أنثاء المراثي. - على أنهما من حسنات التقليد. وإيجابيات الشكل القديم للقصيدة. ما دامت نفس الشاعر لم تستجب فنياً لأساليب عصره. ودعوته الأدبية. الراضية للمدح أو الزاهدة فيه (ولم يجر التوسع في هذا وإعلانه إلا بعد تغير النظام السياسي كلية عام 1952) والتي تنظر إلى الرثاء في حدود المودة الشخصية فيستحيل إلى نوع من المناجاة أو الحنين.

أما الصورة المجازية بأشكالها المأثورة (التشبيه والاستعارة

والكنائية) فإنها تأخذ مداها عند الجارم وترتبط بأهدافها المقررة بلاغياً. من حيث هي برهنة وتجسيد. وجميل وتقييح. إلخ. وفي هذه الحدود المقننة سيكون مآثور الصور في الشعر القديم مصدر الإمداد الدائم. وهذا الجانب يستحق اهتماماً خاصاً لأنه غامر وشامل. وقد يعطى "الأحصاء" دلالة خادعة. وكأن الجارم لم يستطع أن يتجاوز ذلك النطاق الذي ضربه حول نفسه من المصادر الشعرية القديمة. وقد قدمنا في التشطير والتضمين ما يمكن أن يكون دليل عمل نقدي بلاغي يستهدف تحليل تلك الصور المجازية في جذرها وتربتها التاريخية. ثم في موقعها وسياقها وتكوينها في شعر الجارم. لنقرر على ضوء هذا دور الموهبة الخاصة، والطاقة التأويلية، في تقديم "منظور" آخر. لصورة مقررة اكتسبت "شخصية" تاريخية. ويراد لنا الآن أن نلقاها في جو مختلف.

وليس يعني هذا - بالضرورة - أن الصور المجازية التراثية في جملتها. عند الجارم. ستؤدي بالتحليل إلى إدراك مختلف مجرد أنه قد دفع بها في سياق ليس طبق الأصل القديم. وماذا نصنع في تشبيهه لقوافي الزهاوي - حين رثاه. بأنها كالأزهار. وهذه الأزهار - بدورها - تحسب أنها * يمانى برد أذهل التجر ناشره *

فأبين واقع حياة الجارم، وجارب قارئه من البرود اليمانية. ومن
ذهول جّار الملابس أو العطور من رائحة (نشر) هذا الروض الذي
هو بدوره صورة لقصائد الزهاوى متجسدة؟ إن المأخذ الأساسي
فى مثل هذا الاستخدام ليس أنه ترائى. بمعنى أنه قد
استخدم مراراً. وأنه ينتمى إلى وعى عصره. ولا يلامس وعى
عصرنا. وحسب: وإنما - أيضاً وهو الأهم - أنه لا يملك
خصوصية تعطينه الحق فى إقامة دعوى الصدق فى الدلالة.
بعبارة أخرى: إن ما يقال هنا على قصائد الزهاوى وأنها تشبه
الرياض. التى تشبه البرود اليمانية. يمكن أن يقوم الشاعر أو
يقوم المتلقى بنقله وصفاً لقصائد أى شاعر آخر. أو لأى قول
آخر دون أن يحدث شعور بالتفاوت أو اختلال الدلالة.

وهل يختلف قول الجارم:

كان المصابيح الخوافق حولنا سيوفٌ وغىً فى ظلمة النفع تلمع

عن القول المشهور لبشار بن برد :

كلّ من مثار النفع فوق رؤوسنا وأسيفنا ليل تهاوى كواكبه ؟

على أن كلمة بشار تظل خطى بالملاءمة والتوفيق وبلوغ
المدى الذى لم يستطع مستمدها أن يطورها. بل أن يحسن
أدائها. فقد كان بشار يتحدى امراً القيس فى تشبيهه شيئين

بشيتين فحكمت معايير البلاغة بأن بشارا في تشبيهه التمثيلي أتى بصورة أقوى وأشد حياة من تشبيه شيتين بشيتين الذي صنعه امرؤ القيس. ولم يفكر الجارم في مدى بشار وجاوزه قدرته الوصفية. وقصارى ما فعله أن عكس فجعل المصاييح تشبه السيوف. وليست السيوف هي التي تشبه المصاييح أو الكواكب . على أن مشهد السيوف في المعركة يتحلى ويتوسل مرجعية الممارسة أو المشاهدة (وإن يكن بشار ضريرا) أما مرجعيته عند الجا رم فإنها لا تجاوزه استمداد التراث. وكما يبقى لبشار فضل السبق. فكذلك تتسم صورته بمزيد الحركة في تهاوى الكواكب. أما سيوف الجارم فإنها تلمع وحسب!!

فإذا قال في تهنتته بالزفاف الملكي:
انظم الدرّ توهمها وفريدا وأملا الأرض والسماء تشبها
وإذا مرّ بالسماء خيال فتغير من النجوم عقوداً

فإنه يستعيد البيت "البلاغي" الشهير:
ليت الكواكب تدنو لي فأنظّمها عقود مدح فما أرضى لكم كلمي
أما هذه "الزيادة": "إذا مرّ بالسماء خيال". فإنها لا تضيف شيئاً.

لقد تكرر هذا بدرجة موحشة. وبخاصة حين تنسع الفجوة بين المقام والمقال فيعيش الجارم وشعره في عصره التاريخي الخاص. راضياً عن مقتنياته النادرة دون أن يفكر طويلاً في مستويات التلقى التي يتم بها التفاعل وتكامل القصيد. فيقول في خبة الإذاعة عند إفتتاحها (عام ١٩٣٤):

سر أبها الشعر واركب كل ناجية من الرياح فقد ألقت بأرسان
قد نجد قدراً من التداعي. أو التلازم بين الشعر والإيل
(الناجية: الناقة المعدة للسفر) وإن كان يصعب على الخيال أن يرى الشعر راكباً ناقة. غير أنه جعل هذه الناقة "من الرياح". وتعجب. مادام قد أمسك الشاعر "بكلمة السر" في فن الإذاعة وهو استخدام الرياح. كيف لم تسقه الرياح هذه إلى لوازمها في الطبيعة مثل البرق. والسحاب. والعواطف. والأمواج. وكلها مقبولة ذات صلة بالموضوع. وليست لها التباينة والافتحام المستكره الذي للناقة حين تتخذ رمزاً تصويرياً لموجات الأثير!! فإذا اتخذ من "رضوى وثعلان" دليلاً على الخلود والصمود. وهو في بلاد النيل والأهرام. فقد عرفنا إلى أين يرحل خيال الجارم. من أين يستمد صوره التقليدية. ومن الواجب أن نقول إن الشاعر المستغرق في زمانه الخاص لم

يكن في تقاطع وخصام مع فن زمانه كما يثلّه قرنائه من الشعراء الرومانسيين المعاصرين له: العقاد وعلى محمود طه وإبراهيم ناجي وغيرهم. لقد كان الاختلاف ينهض على أساس من مفهوم الشعر ومثى يستحق هذا الوصف. كما كان في درجة تطويع الأسس القديمة لأداء قريب من الذوق الحديث. وهذه الأبيات عن الشباب جاءت في سياق قصيدة مادحة. وسنجد فيها كيف يرق شعر الجارم ويعذب حين يجارى طبيعه. ويستمتع إلى تجوى نفسه. ويتحرر من سطوة الإعجاب المطلق بالتراث. وكيف يجتذ به فكره وجذره حافظته إلى الوعورة والإغراب:

إن الشباب رحيق أزهار الربا	وحفيف غصن البانة الأملود
ومطية الآمال في ريعانها	وسراج ليل الساهد الجهود
ويشائنة الدنيا إذا ما أقبلت	وجناة وعد من أكفّ وعيد
هو في كتاب العمر أول صفحة	بدئت بهسم الله والتحميد
ويريح أيام الحياة تبسمت	روحائه عن ضاحكات ورود
أهدى لها الوسمي نسج غلائل	أتى الولي لها بوشى برود
وسرى التسميم بها يغازل أعينا	من ترجس ويشتم ورد عود
إن الشباب وما أحلى عهده	كالواحة الخضراء في الصيود
تلقي بها ماء وظلا حوله	جذب الجفاف وقسوة الجمود

لقد اقترب الجارم في هذه القطعة من لغة الحياة اليومية. فيرتقى بتركيبها الكثيف. ومجازاتها إلى خصوصية الفن الجميل. سراج الليل. وبشاشة الدنيا. وهذا التعبير "الشعبي" * هو في كتاب العمر أول صفحة * ثم يصف هذه الصفحة الأولى مستعيناً بواقع ما يشاهد في الكتب. فيضيف إلى الشباب أنه مبارك. وأنه نقي. ولكن إدراك المتلقى - مع هذه السلسلة الواضحة المتدفقة - لا يلبث أن يصطدم بمجازات مستغلقة. أو ذهنية. أو غريبة على تجربة المتلقى وهي مرجعته المباشرة. فنحن نفهم ونذكر وجه المجاز الاستعاري في قوله إن الشباب "بشاشة الدنيا إذا ما أقبلت". ولكننا لا نجد غير قضية منطقية (كلامية) دفعت بها قافية "الوعيد" التي استدعت نقيضها. فرأينا في هذا الشطر أن الحياة طراد دائم بين الوعد والوعيد. وأن الشباب هو المفتاح الذي ينجي الوعد من تعقب الوعيد له وتهديده إياه!! وما يقال عن علاقة الوعد بالوعيد. يقال عن علاقة الوسمي (المطر المبكر) بالولي (المطر الذي يليه) وتبدو الفجوة بمثابة كسر في نمط النظم حين نقرأ بعد هذا البيت مباشرة (وهو بيت طريف المعنى والإشارة. وإن أفسده الوسمي والولي) قوله إن النسيم يغازل الأعين

الترجسية..

إن الذاكرة الواعية. والذاكرة التي تحت الوعي (اللاشعور) هما عدة الشاعر ومخزون خبراته. ومن ثم لا بد من تحقيق نوع من التوازن والتأزر. لأن إجحاح الذاكرة الواعية يجعل ضوء الكلمات باهراً جامداً. كما أن سيطرة اللاشعور يودي إلى الغموض وقد يصل إلى العماء.

من إجحاح الذاكرة الواعية قسربل الجارم في رثاء غازی ملك العراق. وتهنئة ولي عهده فيصل (الثاني) على عادة الشعراء في اقتران التعزية بالتهنئة. وتفننهم في هذا السبيل.

عزاء فقينا فيصل شبل فيصل نرى في ثلها وجهه الأسد الورد
له في اسمه أوفى اتصال بجده فياحسنه فألاً وبنا صدقه وعدا

الفيصل اسم الملك. والفيصل السيف. وقد قرأ الشاعر اسم الجد واسم الحفيد. وبينهما تطابق. فوصفه بأنه أوفى اتصال. على أنه أضمر في خاطره معنى آخر جاء من تصحيف كلمة "فيصل". فرأى فيها الفعل "يصل" وقد تقدمته الفاء السببية. ولهذا ذكر الاتصال. وليس التطابق أو إحياء الذكرى. وقوى هذا المعنى المضمر بالإشارة إلى الفأل. وصدق الوعد. وهو ما يفهم من مادة "الوصول". وبخاصة أننا نعرف أن "فيصل"

الأول لم يكن - في ملكه ونهايته - أحسن خطأ من فيحصل
الثاني (الحفيد). فأى فإل وأى وعد في تطابق الإسمين؟! وإذا
فقد أراد الجارم الملم جيداً بالتراث، والذي يلحّ عليه هذا الإلزام
إلى درجة السيطرة، أن "يلعب" اسم الملك الصبي أو الفتى،
فرأى أن يتفاهل له بالوصول، وهذا فن عرفه الشعر القديم،
وقدم فيه صوراً طريفة ماذحة أو هاجية.

لقد قدمنا هذه النماذج الدالة على سيطرة الذاكرة،
ولكننا لم نزعّم أن هذه السيطرة - في كل حالاتها - قوة
سلبية، أو أداء مناقض لمطالب الشعرية، فحين يحل السلام
على العالم بعد حرب عالمية ضرّوس (سنة ١٩٤٥) يداعب
الأمل، ولكنه لا يستطيع أن ينسى ما لحق بالمدن، وبالخضارات
عامة، فيقول - من قصيدة: يوم السلام:

ممن كن كالحارِبِ أَمِنَا ترك الخسِفُ دهرن سَجُودَا
وقصور كانت مَلْعَبِ آنس أصبحت بعد زهومن حُودَا
إن "الحرب" مثل أعلى للأمن، وللظهر أيضاً، والسجود
المقصود مائل حسباً في تدمير تلك الدور، ومائل معنوياً في
الخضوع بفعل الهزيمة، ولكن لماذا "الخسيف" وليس "القصف"،
وهذه الكلمة الأخيرة قريبة، واقعية، متداولة، إذ هي من

مفردات الحزب. وهي لا تختلف في تركيبها الصوتي عن الخسف. ولكن الشاعر أثر "الخسف" على "القصف". لأن الأولى مفردة قرآنية (فخسفناه وبيداه الأرض) ولأن القصف فعل الصوت. أما الخسف ففعل الإزالة من الجذور أو الأساس. ومن ثم فإن عمل الذاكرة كان عاملاً مؤثراً في تمكين الصورة. وفي إعطائها مبالغة مؤثرة. وفي توشيحها بإضافة معنوية خلقية. لأن الخسف تشويه. وعقوبة. وليس كذلك القصف. فما قدمناه يؤكد حضور الذاكرة التراثية وسيطرتها. كما يؤكد أن هذا الحضور لم يكن في كل الحالات جَمِيداً للشعر في صيغة الماضي. أو حاجزاً بينه وبين الحاضر. ولكن من المؤكد أنه حين "يشط" مبتعداً عن الصور التراثية الجاهزة. يقدم صناعة تخصه هو. وتفردة عن أي شاعر آخر. في زمنه أو غير زمنه. وآية هذا في رثائه لصديقه حفي ناصف. فلقد جاء هذا الرثاء على غير قياس في المراثي. فلم يلتزم فيه الشاعر طابع المبالغة في إظهار الحزن. ولا تفخيم الفجعة في المراثي بحيث ترحل الدنيا معه. بل إن الشاعر يبدو متهمكماً ساخراً من كل شيء. مازحاً بعض الشيء. مبتدئاً بنفسه:

أكلنا مبر نعيش أوطاف نعيش بلذنى
طار الغواذ فلولا بفهية، نذ عنى
لولا الثقى لم أجده بجلاى أو يجدى

وتستمر هذه الطبيعة الداعية لتشمل جو القصيدة
فتحيل الرثاء نوعاً من الظرف طريفاً ليست له سابقة. وحتى
يقول الجارم فى وصف صديقه المتوفى:

قد كان ضغماً جسيماً يبدو كضامخ حصن
البحر رغوة بين له نعومة قطن
والصدر رطب فسبح ماجاش يوماً بطن
فى وجهه الجهم حسن من روحة السكتكن

وهذا الوصف الذى يقارب الواقع ولا يبتعد كثيراً عن مبالغة
"الكاريكاتير" المنبئة. لا يناسب موقف الرثاء ولا سيكولوجية
الرائى كما وضع معيارها العلماء بفنون الشعر. ومن هنا كان
التمييز وكانت الخصوصية التى وجدت لنفسها مجالا حين
"حررت" من سيطرة الذاكرة. قد تكون حالات التحرر من
سطوة الذاكرة ليست بالكثيرة التى جعل منها ظاهرة أو
ينقسم لها شعر الجارم نوعين. ومع هذا فإن هذه الحالات
تكشف عن "مستوى آخر" هو الأداء النفسى الذى يتجلى فى

تحرير اللغة من أسر الموروث. وهذا - بدوره - يرتبط بشورة
الانفعال وسيطرة الرغبة في الإفضاء. وذلك يحدث عندما
يكون منبع القول كامناً في النفس وليس في الذاكرة. وليس
من شرط الكمون في النفس أن تكون التجربة "شخصية"
مباشرة. أو ذات اتصال مباشر بالشاعر. وإنما شرطه الإحساس
الخاص. أن يشعر بأن هذه "قضيتُه" - حتى لو لم تكن كذلك
في الواقع - وأنه يتلقاها على غير قياس إلى تجارب أخرى
لشعراء سابقين. ولكن السوابق / الأمثلة المتحققة في شعر
الجارم ترتبط بالموت. فقد مات له ولده البكر الشاب. فدأب
على تذكره في قصائده الراحية. ولكنه - قبل هذا الفقد
الخاص - عاش تجربة فقد عام. إن صح القول. وقد تصرف في
تصوير الموقف بما يخرج به عن نمط المراثي التقليدية. ويدخله
في هذا الأداء النفسى الذى يعد أحد مسالكه لتجاوز
التقليدية. ويدخله في هذا الأداء النفسى الذى يعد أحد
مسالكه لتجاوز التقليد. ومقاربة التجديد. القصيدة بعنوان
"أقول لجمين". وهى عن حادث سقوط طائرة حربية مصرية فى
رحلتها من إنجلترا إلى مصر. فوق فرنسا. ووفاة طيارتها. ما أثار
حزنا شاملاً فى البلاد. ونلاحظ أن الشاعر فى تقديمه للقصيدة

لم يصفها بأنها "رثاء" وإنما هي: تصوير هذا الحادث الجلل ووصف لوقعه وآثاره. وهذا في ذاته مؤشر إلى الرغبة الداخلية لدى الشاعر في كسر نمط المراثي. ومن ثم سيكون السؤال: هل استطاع أن يحقق - في هذه القصيدة - أن يستقطر من الحادثة النازلة النادرة. بل غير المسبوقه. مذاقاً مختلفاً يستقل به عن المراثي الكثيرة التي رثى بها كثرة من أصدقائه وكبراء زمانه ؟ المطلع تقليدي لا يبشر بجديد:

جمع الشجون وبَدَّ الأحلاما غطب أناخ بكلكل وأقاما
أخلى الكنانة من أمر سهامها عسود. وراع النيل والأمرام
فقد صنع طباقاً بين "جميع" و "بدد". وجعل الخطب بعيراً
ينبئ بكلكله. ويقيم جائماً على الصدور (كفا فعل امرؤ
القيس مع الليل) ثم راعى التناسب بين الكنانة (صفة لمصر)
والكنانة (جعية السهام) وعلاقة الكنانة الحقيقية. والكنانة
المجازية بالسهمين الفقيدين. ثم مضى بصفهما بأنهما
غصنان. ولجمان. ونسران. وهذا كله مألوف متداول في هذا
السياق. وكذلك استخراج عظة الموت وأنه حق لا عاصم منه.
وهي حكمة شعبية متداولة:

والموت يلقى الأسد في عرسها ويقول حول كناسها الأراما
لا الدرع تصيح حين تبطش كفه درعا، ولا السيف الحسام حساما
قد ينسرق الموت النمال بجمرها ويقول في آجامه الضرباما

لكن الجارم يؤكد شعنريته، يستعيد موهبته المعارة
للمحفوظ الجاهز، لتدخل من زاوية الأداء النفسى إلى مساحة
التجديد. وذلك حين يطرح أسئلة حاول أن يخط بطبيعة
 لحظة الكارثة ومواجهة الموت داخل الطائفة. وكيف فكر فؤاد
حجاج. وشهدى دوس وهما يعانان ختام حياتهما؟

يا هو لها من لحظة لا نارها برء، ولا كان اللهب سلاما
هل أخطرا فيها على باليهما النيل، والآباء، والأعمالا
والوطن الصديق يرقب عودة ويلاه ! قد عادا إليه رملا
أنفاسها فيها الوداع بلغة أم لم تدع لهما اللون كلاما
هل فكرا في الأم تندب حظها والزوج تسكت واليهين يتامس؟
لقد عنى الجارم بتصوير لحظة الخطر، وهي لحظة غامضة، لا
يسهل التكهّن باتجاه الفكر والانفعال فيها. من ثم طرح
سلسلة احتمالات هي بمثابة أفق التوقع لمواجهة الخطر الماحق.
فإذا تأملنا مقدرات التكوين التي لا تسفر عن نفسها إلا بنوع
من التدقيق الشديد، سنجد الشاعر وقد جعل صورة الوطن

مجملته في رمز النبل تأخذ مكان الصدارة. جعلها أول ما يخطر على البال. وقرن إلى الوطن، الآباء والأعمام. في إجمال يكاد يقول إن المقصد: الشعب الذي ينتظر وصول أول أسراب سلاح الطيران إليه. فليس هذا الشعب إلا آباء وأعمام بعضهم لبعض. من ثم أكد هذا الأفق الخاص بقوله في البيت التالي: "والموطن الصديان" فهذا ليس انقلاباً في الصورة يجعل يؤرثها تنتقل إلى الوطن الذي ينتظرهم. إنه تأكيد وبيان لما أراد من النبل والآباء والأعمام. إنهم: الوطن. ثم تجدد أداة الاستفهام "هل" في البيت الأخير. وكأنه يستأنف سبر تلك اللحظة المتفجرة بالألم في علائقها البشرية: فهناك الأم الثكلى. والزوج الأيم. والأطفال اليتامى الوالدين. ومن بين قسمي الصورة النفسية تطل ومضة خاطفة غريبة على المشهد بقدر ما هي صادقة: هل توادع الرفيقان حين أيقنا الموت. أم تبادل نوعاً آخر من الإشارة الوداعية. أم تشغل كل بأساته فلم يجد الفرصة؟ لقد استخدم الشاعر "الهمزة" أداة للاستفهام. في حين أنه استخدم "هل" في استفهامه السابق واللاحق أيضاً. وكما يدل هذا على خروج لحظة الموت عن سياق التذكير للأحياء. فإن "الهمزة" حقق صوتياً طابع

العجلة والميل إلى اقتصاد الجهد والوقت، كما أن هذه الهمزة (وهي صوت انفجاري) تماشى حشجة الموت وأصوات الفزع. أما "أم" في صدر الشطر الثاني من البيت نفسه فإنها بامتدادها تناسب ضياع الفرصة، وامتداد الوقت بعد موت الشابين الواعدين.

تدل مفردات التكوين على أن الشاعر قدّم صورة الوطن والتفكير فيه، على صورة الأهل والأقربين وفي مقدمتهم الأم والزوج والأطفال. فهل يتفق هذا وطبيعة البشر؟ أليس من الفطرة أن الإنسان يفكر في الأقرب إلى نفسه. في أمه وأطفاله وزوجه قبل أن يستحضر ولعله في هذه اللحظة الماحقة. لا يستحضر المعاني العامة والمجردات؟ وأقول إن هذا صحيح في الرجل يموت على فراشه. وبين أهله. ولكنه ليس صحيحاً إذا كان هذا الرجل نفسه قد قاد طائرته عائداً إلى وطن ينتظره. ورتب احتفالاً لوصوله. وعدّ هذا الوصول - سلفاً - معلماً من معالم فخره وتقدمه. إن الشاب قائد الطائرة يعرف هذا. ويحمل أمانته. ولا يخشى الموت في ذاته. ولا يخشى لوعة أهله. بل لا يفكر فيها. قدر ما يفكر في انكسار الوطن. وخيبة أمل الملايين التي كانت تريد أن تفرح به. فلم يعد

أمامها إلا أن خزن عليه. وعلى حظها من الحياة!!

لقد بلغ صدق الأداء التقسي التصويري ذروة الدقة والجمال في هذه الأبيات. إن هذه الأبيات من بكاية الشابين الطيارين فؤاد حجاج وشهدى دوس. تدل على أن الجارم الشاعر حين يتحرر من سطوة ذاكرته. وأنماط حفظه التراثي. يصل إلى قدر من الإبداع يضعه في طليعة شعراء النفس. فيجمع إلى الصدق والشفافية دقة التصوير والقدرة على الغوص في اللحظات الصعبة. وهو ما لم يتمكن من صنعه في مرثيته الرسمية (الملكية وغير الملكية) لأن هذه المرثي - مثل من قيلت فيهم - لن تستطيع أن تتحرر من قواعد "البروتوكول" وتصنيفاته. وكذلك لن تكون مدائحهم بعيدة عن هذا الخضوع للرسميات.

ثم نصل إلى فجيعة الشاعر في ولده البكر الشاب. وليس في ديوانه - على امتداده - قصيدة في رثاء هذا الابن. وهذا دليل آخر على صدق الشاعر مع نفسه. أو مع لوعته. فالخزن إذا زاد استعصى علي قدرة الكلمات: من ثم.. جاء ذكر هذه الفقد في سياق بكائيات أخرى. حدث هذا مرتين: في قصيدة "دمعة على صديق" وهي في رثاء "أبو الفتح

الفقير" (والد الصحفيين الكبيرين أحمد أبو الفتاح ومحمود أبو الفتاح. صاحباً صحيفة المصري سابقاً، ويعرف في مدخل القصيدة بأنه وكيل دار العلوم، وله جائزة - حتى الآن - موقوفة على أحسن طالبين من دار العلوم. كل عام) وقد توفي عام ١٩٣٦. أي بعد مرور ستة أشهر أو سبعة من رحيل ابن الشاعر والقصيدة الأخرى "جرح لم يندمل" وهي في رثاء الشيخ عبد الوهاب النجار. عام ١٩٤٢ (عالم الشريعة والمؤرخ) وقد توفي النجار عام ١٩٤١. فالقصيدة في حفل تأبين له. وملاحظتنا الأولى أن ذكرى الابن الفقيد أو الرغبة في ذكره وإظهار معاناة فقده. اختارت سياقها الخاص. مرتبطاً بصديق عزيزين أثيرين عند الشاعر. والملاحظة الثانية أن ست سنوات بين القصيدة الأولى. والقصيدة الأخرى. لم تغير شيئاً من عاطفة الفقد ولوعة الحزن.

يقول في القصيدة الأولى. ولنتأمل طريقته في سلاسه الانتقال من رثاء صديقه إلى الحنين لولده:

ماذا أصاب الليث عن غدواته صبحاً. وماذا نال من رُحلاته
سمحت له الدنيا بماء سربها فابتاعه منها بماء حيلته
إن الأماني الحسنَ جميلة لوحق الإنسان أمنيته

فلرب روض لنواظر معجب
قد كان لي أمل سقيت فروعه
أحنو عليه من الهجير مسه
وأود عنه الطير إن حامت على
الليل يتفحه بذائب مكله
حتى إذا قويت لدان غصوته
وأخذت استجلي السنا من توره
وأفاخر الزراع أن غراسهم
عصفت به هوج فخر معفرا
ووقفت أنظر للحطام محطما
أهون بدنيا مالحى عندها
كمنت سموم الصل في زهراته
بدمى. وغلت المني بعذاته
ومن النسيم بهز من أسلاته
زهر يحضى الأفق في عذباته
والصبح يمنحه شعاع إياته
واستحصد للرجو من ثمراته
وأشم ريح الخلد من نفحاته
لم يرك مثل زكاته ونباته
وجنى عليه الحين قبل جئاته
متفتت الأفلاك مثل قتلاته
وعد ينجز غير وعد وفاته

لقد رثي الجارم صديقه "أبو الفتح" مستعيداً صور الرثاء
لسيد القوم الجليل الفارس. المقدر من عشيرته. حتى ذكر
فرسه المهمل الذي يعثر في أعنته. والكمأة تكي من حوله.
يكون البطولة والكرم. من هنا يأتي وصف المرثى بأنه "الليث"
استمرارا في الاتجاه. ولكن "الليث" ينتهي إلى غاية ينتهي
إليها غيره من لا يغني غناؤه ولا يملك شجاعته. من هنا يتدرج
إلى "الأمانى الحسان" وهذا الوصف يتعطف بالسباق إلى ما

يأتى. فالوصف بالحسبان يناسب الروض. ولا يناسب الليث. فإذا ذكر الروض المعجب فقد مهد للاستعارة النادرة فى قوله: "قد كان لى أمل سقيت فروعه بدمى" هكذا يبدأ نسج الصورة المرسومة بالكلمات. انطلاقاً من هذه الاستعارة التى جعلت الابن "شجرة" ذات فروع. وجعلت من الأب غارساً وساقياً وحارساً لتلك الشجرة. وأملأى جناها. متعلقاً بخلودها وخلوده من خلالها. لقد صنع من هذا قصة كاملة الأركان. وكأننا يحقق مبدأ "إليوت" فى إثارة للمعادل الموضوعى على الإقصاء المباشر بالأفكار والانفعالات. إن الجارم لم يح ذاته من القصة. إنه راويتها. وهى قصته خديداً: "قد كان لى" والعبارات مستندة إلى ضمير المتكلم: أجتو - أذود - أفأخر. ولكن هذا الحضور لم يقلل من موضوعية العرض. بقدر ما أضاف من صدق المعاناة. وهذا الصدق أوضح ما يكون فى اعترافه بدخيلة الأب الذى يشعر أن ولده يتميز على أمثاله من أولاد الآخرين: "وأفأخر الزراع أن غراسهم لم يرك مثل زكاته..". ثم يحدث الانقلاب. حيث مخالفة التوقع. ويأتى تعبير الفقد ملونا بطبائع الفروسية التى وصف بها صديقه فى مراحل القصيدة:

*** عصفت به هُوجَ فخرٍ معفرا ***

فإذا كان عصف الرياح الهوج يحقق ملازمة مع استعارة الشجرة لهذا الابن، فإن عبارة "خرّ معفرا" هي من صميم المعجم الفروسي، ووصف الفرسان مشتبكين في قتال الأقران في الميدان، هذا المقطع من بكائية على صديق، الذي اختص به ولده فاستحال إلى بكائية للشاعر على نفسه، له مستنده السيكولوجي، فالخزن يسير في قوافل يستدعي بعضها بعضا، ولا نحتاج إلى دليل من "تيار الوعي" لأنه من المشاهدات اليومية، والذي يعني هنا أن هذه البكائية - في تشكيلها الشامل قد كسرت نمط المراثي كما هو مقرر، واستقلت بذاتها عن مراثية الأخرى، وأن هذه المساحة المخصصة لولده قد أدت وظيفة فنية عالية القيمة للقصيدة كلها إذ دل هذا القران بين الصديق والابن على درجة خاصة من الإعزاز، وإذا كان ما يخص "أبو الفتح" يعزف على أوتار الذاكرة التراثية، فإن هذا القسم الذي استعاد فيه الشاعر فقده الخاص تبرد على الذاكرة، فلم يحتفظ من مذكورها بغير القليل، وشق طريق حكايته الدامية بأداء نفسى فيه صفاء حزن الآباء على الأبناء، أما أبياته الأخرى، المتداخلة مع بكائيته لصديقه عبد

الوهاب النجار. فعلى الرغم من أنها محددة في سياق القصيدة بأنها مقطع قائم بذاته، فإنه مهد لها بما يدخل في مصطلح حسن التخلّص، أو لنقل إن انعطافة السياق ذات مرونة تتغلب على التنبيه لوجود نقلة تمس "موضوع" الرثاء، وذلك بتجاوز ذات المرثى الخاصة، إلى عمومية موضوع الموت، فيقول في ختام المقطع السابق:

نعود إلى التراب كما بدأنا فكل حيّاتنا نقض وغزل
رأيت لكل مشكلة حلا ولا ومشكلة النسيئة لا حلّ
إذا كان الفناء إلى بقاء فألجأ ما يصحّك ما يُعلّ

إن مشكلة الموت إذاً هي المقدمة، وهي النتيجة، هي الغزل ونقض الغزل، كما سنرى. وهي الصحة والعلة في الآن نفسه، وليس هذا عزاء أو تصبرا يستعين به على مواجهة محنته التي مضى على عنفوانها سبع سنين دأبا، إنه قد انتهى إلى "قانون" الوجود، وهو يختلف عن الإدراك الفطري المباشر أو البسيط الذي يقول بحتمية الموت وأن من لم يميت اليوم سيموت غدا. إن هذا القانون الوجودي يكتشف أن كل فعل إنما ينطوى على نقيضه، ومن ثم يرى أن أسباب الموت هي بذاتها أسباب الحياة.. فإذا انتهينا معه إلى هذا، وجب علينا أن نرقب

كيف طرح قضية فقد الابن بعد هذا الزمن. وكيف يراها من منظور هذه الإطلالة الفلسفية:

بنفسي في الثرى غصنا رطيبا	يرفت من الشباب ويغطيل
تضاحكه لدى الإصباح شمس	ويلثمه لدى الإمساء ظل
كلن حفيفه نظرا وريفا	بسمعي حلى غانية يصير
يميل به التسيبم كتان أما	يميل بصدرها الخفاق طفل
إذا اشتبهت غصون الروض شكلا	فليس لفته في الحسن شكل
طننت به وجدت له بنفس	وإن الحب تبخير ويخيل
وكنيت أشم ريح الخلد منه	وأهنا في ذراه وأستظل
ولفت لعله يبقى ورائفسسل	بدوحته فما نفعت لعل
عنه العواصف: أي نؤم	أطاح به وأي ثرى يحل
نعي عني وغلف لي فؤادا	يذوب أسى عليه ويضمحل
يميل على التبدوى كل جرح	وجرح القلب دام لا يميل

* * *

أشرم بالزنا هو هجتموني وتمنيب الذبيحة لا يحل

إن الجانب العاطفي الإنفعالي في هذه القطعة هو بذاته المائل في سابقته. وكأن الأحران الخاصة العميقة لها وجود خارج الزمن. وجود ثابت. أو هو ينمو ولا يخضع للتقادم أو

الغناء. لقد صنع منعطفه في آخر القطعة ليعود مرة أخرى إلى رثاء صديقه. فحمل من سأله أن يرثى هذا الصديق ذنب إهاجة حزنه القديم الراسخ الذي جعل منه ذبيحةً وتعذيب الذبيحة لا يحلّ * وفي هذه القطعة احتفظ الابن الفقيد بصورته: الشجرة النظرة الفواحة الواعدة. والأمل في أن يكون امتداد لأبيه.. ولكن الشيء الذي تغير ربما إلى العكس أو النقيض ما كان عليه في القطعة السابقة. هو العلاقة بين (أنا) الأب و (هو) الابن. فقد كان الأب في القطعة الأولى شديد الخضور إيجابيا، صانعا، باذلا، يقول فيها: سقيت (أنا) بدمي. وغذيت (أنا) أحتو. وأذود. أما في هذه القطعة التي نحن بصدها، فهناك وجود موضوعي خارج تأثير الأب يؤدي عمله في استنبات الشجرة وإمائها: إنه تضاحكه الشمس. ويلثمه الطفل. ويميل به النسيم. وهكذا اقتصر جهد الأب على أنه يسره هذا. ويعتن. ويضنّ. ويتوقع.. إنه في هذه الصياغة الأخرى في موقع "المشاهد المعجب" بما صنع الله. وليس له في هذا الصنع شيء. حتى وإن تفاخر وهنا وأمل.. وحتى في هذه المفاخرة تراجع أو خُفِظ على مفاخرة الزراع بغرسه. فقد تأكد له أن الغرس والحصاد يتم بفعل خارج إرادته الإنسانية المحدودة.

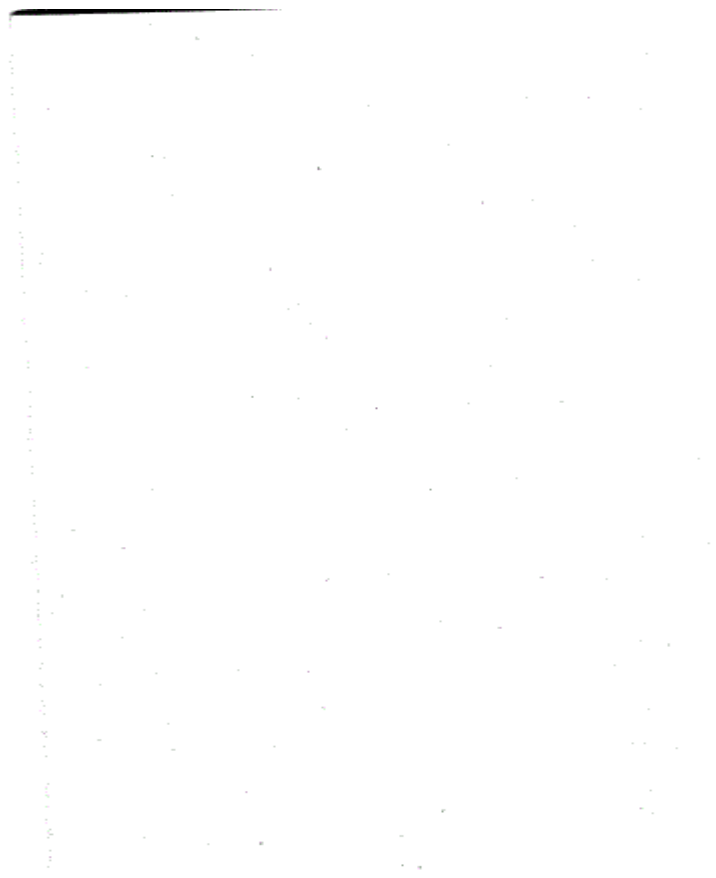
كان يقول:

وأفخر الزراع أن غراسهم
لم يرك مثل زكاته ونياته
والآن.. بعد سنوات من معاناة الصبر والتصبر.. فقد رأى أنه:
إذا اشتبهت غصون الروض شكلاً فليس لقدّه في الحسن شكلاً
إن مبدأ "الامتياز" وارد.. ولكنه يختلف في الأساس كما
يختلف في الهدف.. فهناك "يفخر" لأنه صانع هذا الفتى..
لكنه الآن يقول إنه - ظاهراً - يشبه غيره من الشباب.. ولكنه
"عندي" لا يشبهه أحد.
أحسب أن مريثته في الصديقين، الفقي والنجار.. وما
تخللهما من بكاء الابن العزيز الراحل.. ومريثته لتسرى الجو
الشهيدين.. هذه المراثي الثلاث قد أوضحت ما نريد بالأداء
النفسي التصويري.. ودلت بالقراءة المتأنية على أن للجارم في
شعره حذق وجمال يحتاج إلى بعض الصبر ليكشف عن
أسراره وفلسفته.

الفصل الثالث

فلسفة الصورة

1. $\frac{1}{2} \times \frac{1}{2} = \frac{1}{4}$
 2. $\frac{1}{2} \times \frac{1}{2} = \frac{1}{4}$
 3. $\frac{1}{2} \times \frac{1}{2} = \frac{1}{4}$
 4. $\frac{1}{2} \times \frac{1}{2} = \frac{1}{4}$
 5. $\frac{1}{2} \times \frac{1}{2} = \frac{1}{4}$
 6. $\frac{1}{2} \times \frac{1}{2} = \frac{1}{4}$
 7. $\frac{1}{2} \times \frac{1}{2} = \frac{1}{4}$
 8. $\frac{1}{2} \times \frac{1}{2} = \frac{1}{4}$
 9. $\frac{1}{2} \times \frac{1}{2} = \frac{1}{4}$
 10. $\frac{1}{2} \times \frac{1}{2} = \frac{1}{4}$



ليس من أهداف هذه الدراسة أن تقدم إحصاء بأنواع
الصور أو أنماطها، فهذا أمر ميسر لمن يطلبه . ولا يحتاج
إلى عناء من أى نوع . لأن شعر الجارم ذى النزعة البدوية.
العربية، الإسلامية، يشق عن مصادره . كما يدل على
أساتيده. وفى كل هذا يجرى على نسق الاستخدام
البلاغى المقرر فى الدراسات البلاغية. من هنا نتجاوز ظاهر
الصورة إلى عمقها، وفلسفتها. وما ينطوى عليه
تركيبها. وما تثيره علاقاتها من أفكار . تصب فى التصور
الشعري للكون، وللحياة، وللإنسان. فى تلك الموضوعات أو
الأغراض التى تناولها الجارم فى قصائده. ويدل ظاهر
صياغتها على قرب تناول. فإذا أمعنت فى بعض ما
قويه تكشففت عن أعماق أخرى واقتدار خاص. من ثم
ستكون لنا وقفة مع تلك الأنماط من التصوير التى تدل
على هذه الأعماق.

١- المفارقة

وفن المفارقة ينتسب إلى الجان. وبعد خاصة أسلوبية مميزة. تحتاج من الأديب إلى مهارة من نوع نادر. لأنها تقوم على ظهور معنى حرقى وآخر خفى فى العبارة ذاتها. وهذان المعنيان يخالف أحدهما الآخر. وهذا المعنى الخفى لا يكتشف بغير التأمل وتدقيق المرامى. وهذا الخفاء نفسه يدخل بالفكر إلى دائرة القموض. وتوليد الاحتمالات. وقد احتضى النقد بالمفارقة. وشهر بها أدباء عالميون. ولكن الإسراف فيها يدفع بها إلى الآلية. ويفسدها التوقع. ولهذا قال أنا تول فرانس: إن عالما بلا مفارقة يشبه غابة بلا طيور. وهذا حق. ولكن قد استدرك عليه آخر فقال: ولكننا لا نريد لكل شجرة أن تحمل من الطيور أكثر مما تحمل من الأوراق. وهذا الشرط ينطبق على ما استخدمه الجارم فى شعره من هذا الفن. والمفارقة من أقوى الدلائل على حرية التصور. وقوة النفاذ فى الأشياء بحيث تدرك فى المألوف السائد معنى جديدا لم تنتبه إليه الأذهان. وهذا المعنى الجديد نقيض لذلك السائد. ومن ثم تكون هذه "الخاتلة" الفنية سببا للدهشة والإعجاب. استجابة للبهامة

المتولدة من كشف التناقض فيما ألفته الطبائع وسلمت
به العقول. إننا نتذكر البيتين اللذين سطرهما الشاعر
حت صورته وقد بحث بها من لندن. وعلى رأسه قبعة.
فاجتذبت فكره علاقة التضاد أو المفارقة. بين العمامة
الأزهرية. والقبعة الغربية. ومن ثم كتب:
لبست الآن قبعة بعيدا عن الأوطان معتاد الشجون
فلن هي غيرت شكلها فإني "متى أضع العمامة تعرفوني"
والطريف هنا. الذي يقوى حس المفارقة. أن الجارم
استخدم الفعل "أضع" متلاعبا بالتناقض بين دلالة اللغوية
القديمة. ودلالته العصرية المكتسبة بالتداول. فالججاج
الثقفي كان على المنبر. وكان فوق رأسه عمامة. فإذا
استهان به الناس في المسجد واستضعفوه فقد تهددهم
بأنه متى وضع العمامة (أي جرد منها.. وضعها عن رأسه.
خلعها) واعتمر بيضة الحارب فإنهم سيرون الوجه الآخر
الذي لم يعرفوه!! والقرآن الكريم يقول (ووضعنا عنك وزرك)
وفي ضوء هذه الدلالة المزدوجة تدخل إشارة الشاعر في
البيت الثاني بالفهم. إلى منطقة غامضة. كنا مع
القراءة السريعة نحسبها محددة بالمعنى المباشر الظاهر.

وهو أن القبعة غيرت هيئته. وأنه متى تخلص عن القبعة وعاد إلى العمامة فإنه يسترد شكله المألوف. ولكن العبارة قد تعنى عكس هذا تماما. فكأنما هو يفاخر بتجربته الغربية. وبأن هذه القبعة التي غيرت شكله غيرت فيه أشياء كثيرة كذلك. وأنه اكتسب نباهة ومعرفة وشخصية أخرى منذ وضع العمامة. أي تخلص عنها. واعتصر القبعة (فى المعجم من معانى "اعتصر": ليس العمارة (يفتح العين) والعمارة: كل شيء على الرأس من عمامة وقلنسوة ونحوهما)

وللجارم مفارقة. هي صورة نادرة. تقوم على التناقض السلوكي. وتدل على قدر من الظرف كامن فى طبع الشاعر. وذلك حين يقول عن عجوز ماجن:

لنا شيخ تولى أطيباه بهيم بحب ربات القعود
يغازل إذ يغازل من فيلم وإن صلى يصلى من قعود

وليسست طرافة الصورة وجدتها محصورة فى تلك المضارقة السلوكية القائمة على تناقض القيام والقعود. فعبارة: "تولى أطيباه" التراثية تعنى أن شبابه وما له (أو

سعة عيشه كما يقول شرح الديوان) قد ذهباً ، بما يعنى أن
مرشحات الغزل مفتقدة. ولكن "تولى أطيابه" تمهد للبيت
الثانى. فتفيد أن غزله بلا جدوى وكذلك صلاته غير
مقبولة. وبهذا ضاع الحب وضاعت العبادة كذلك. وكذلك
يستخدم الشاعر فى حالة الغزل "إذ" الدالة على التحقق
والتأكيد. ويستخدم فى حالة الصلاة "إن" الدالة على
الاحتمال والشك. فهو رجل غزل. ناهض له. مثابر عليه..
مستعد دائماً. فإذا جاء وقت الصلاة. فرما. لعله. يؤديها
قاعداً إذ تذكر الآن وحسب أنه شيخ تباح له الرخصة !!
ويقول الجارم فى وصف ثقيل:

تبأ له من لقبيل بما وروحاً وطينه
لو كان من قوم نوح لما ركبت السفينه!!

إن ثقل الروح فيه كفاية لأن يزهد فيه. وذكر الدم
يغنى. اعتماداً على الموروث الشعبى الذى يكنى بثقل الدم
أو الظل. وخفة الدم أو الظل كذلك. ولكن الشاعر جسد
معاناته وزهده فى الشخص بأن عدد كل احتمالات الثقل.
فليس من ملاذ لتخفيف الوطأة. ونص على "الطينة" وهى

تحتل المزاج كما تحتل الجسم، ليناسب إشارته إلى السفينة في البيت الثاني، فكما أن احتمال المعنى أن الشاعر يرفض فرصته الوحيدة للنجاة كراهة لوجوده مع هذا الثقل في مكان واحد، فهناك احتمال آخر بأن ثقله سيغرق السفينة، ومن ثم سيكون ركوبها، والعدول عن الركوب سيان... فالفرق متحقق على كل حال...

هذه بعض مفارقات الجارم، هي صور، اختارت لنفسها أن تكون مداعبة وظرفاً، أو هجاءً متهمكماً، وهذا يعيد المفارقة إلى أصلها النابع من الصورة المدركة بحدة الخاطر والقدرة على العبث بالوقائع والحقائق، وسنجد عند الجارم مفارقات تقوم فيها الصورة على الفكرة، لتبلغ رسالة، ولتحقق هدفاً أدبياً قولياً...

إننا نتقبل مدح الشجاع بأنه أسد، ويوصف الجنود الأبطال بأنهم أسود، وهذا التقبل أساسه أننا جردنا "الأسد" في معنى محدد هو "الشجاعة"، وهذا المبدأ مقرر عند المتلقي العام، كما أنه مقرر عند علماء البلاغة الذين حصروا الجاز المقبول فيما يمكن الاهتداء إلى المعنى المشترك (الجامع) بغير عناء، أي خروج على عرف

الاستخدام. ولهذا قبلوا قولنا : فلان أسد. بمعنى شجاع. ولم يقبلوا قولنا : فلان أسد. إذا أردنا أنه أبحر. أى كريمة رائحة الفم. برغم أن الأسد شجاع. كما أنه أبحر كذلك. وهذه التفرقة في قبول المثال الأول. ورفض المثال الثانى تنظر إلى العرف وما جرى استعماله عند الناس. من هذه الزاوية يدخل الجارم إلى عقولنا محملاً صورة معانى مفارقة للمألوف. غير أنها تستند إلى حقيقة أو حقائق أخرى يصعب دحضها. هنا نعود إلى "الأسود" وكيف تحولت فى الإدراك العام إلى "الشجاعان" وهذا ما وصفت به الجنود عشية انتهاء الحرب العالمية الأولى. ولكن الجارم "يقرأ" فى الأسود المعنى الآخر. فتحدث المفارقة من نفس الأسدية عمن يستحقها باعتبار آخر. لقد رأى الشاعر هذه الجنود ذاتها وهى تدمر وتقتل وتغتصب وتنوحش. فلا يحق لها وصف الأسود التى لا تقدم على الاقتراس إلا إذا أحسست الجوع أو هوجمت :

قد رأينا الأسود تقنع بالقوت. فليت الرجال كانت أسودا
وهاهو ذا يصور جنازة سعد زغلول. فيقول عن خشبة
التعش :

فيها - كتابوت الكليم - سكبنة وبغية من هيبة وجلال
لا حملوه على المدافع إما فخر الزعيم قيادة الأعزال
أجدر من حملوه في غزواته أن يحملوه عشية الترحال
فلنتأمل البيت الثاني. حيث حمل نعيش زغلول على
عربة مدفع كما جرى عرف المواكب الأخيرة للزعماء. وإن
"المدفع" ليثلهم الشاعر المقلد معاني. ويفتح أمامه باب
القول على مصراعيه كما يقال. ولكن الجارم يشكل صورة
هي نقيض المتوقع. وهي - في الوقت نفسه - أكثر صدقا
على طبيعة زعامة سعد زغلول. إذ كان فخره أن قاد
شعبا أعزل. وبغير طريق العنف المدمر استخلص حق
وطنه وشعبه في الاستقلال. ثم نتأمل صدر البيت الأخير.
فنجده - في صميم الحزن على رحيل سعد وفي موقف
يثير كل مبالغة ممكنة في تمجيده. ويتقبلها. وإذ يحرض
على أن الشعب أحق بحمل زعيمه إلى مثواه. يسجل لهذا
الشعب أنه - هو أيضا - الذي حمل الزعيم في غزواته !!
من هذا المستوى الذي يستحق إعمال الفكر حتى
يتسنى إدراك وجه المفارقة فيه. وصفه لمدينته "رشيد"
التي لا تشبهها مدينة أخرى. فيقول:

من رزايا النبوغ أنك لا تلبس حتى أنيسا ولا ترى لك ندا
إذ المؤلف أن نجد النبوغ، وأن ننبر بالنايغين. أما أن
يكون النبوغ "رزية" تتولد منها "رزايا" فهذا مباين لكل
عرف، ثم إن الشاعر يجعل هذه الرزية موصولة، مقوية
للمعنى المادح من خلال الكشف عن المفارقة، وليس
انقلابا عليه أو مسخاله، فهذه مفارقة أخرى.

وتأخذ المفارقة التصويرية معنى الطرافة، مستندة إلى
الملاحظة الذكية القائمة على اكتشاف التناقض فيما
ألقت العيون والأسماع أنه كل منسجم، فمثلا نجد
يشارك في احتفال ببلوغ مجلة الهلال خمسين عاما
منذ صدورها، فيتلاعب بالكلمات مجتذبا صورة التناقض
المائل في كيان مكتمل منذ نصف قرن. ومع هذا لا يزال
يحتفظ بوصف الابتداء:

قد قرأت الهلال خمسين عاما فاق فيها بدر السماء اكتمالا
وعجيب يزد في كل شهر ثم يدعى برغم ذاك هلالا!!

ويمثل هذه الطاقة البصرية الفكرية المتحررة، تلتقط
عيناه مشهدا طريفا صادفه في يوم من أيام لندن

المشبعة بالضباب. التي يعز فيها السير على المصيرين.
ولكن للمكفوفين - في مثل ذلك اليوم - شأن آخر :

أبصرت أعمى في الضباب بلندن يمشى فلا يشكو ولا يتأوه
فأناه يسأله الهداية مبصر حيران يخط في الظلام ويعمه
فأقتاده الأعمى فسار وراءه أنى توجه خطوه يتوجه
وهنا بدا القدر للعبد ضاحكا ومضى الضباب ولا يزال يهقه
وكما صنع الجارم في شأن "الرزقة" أو رزية النبوغ غديدا.
فقد جعل من العلم وأهل العلم كارثة على البشرية
حين رأى ما صنعوه إبان الحرب العالمية الأولى وما اضافوا من
مخترعات الدمار والهلاك: -

قد قام أهل العلم فيك وبنوا برئت يدي من إثمهم ويداك

فحيث نتوقع امتداح العلم والإشادة بأهله. بلنقط
ومض الذهن الصورة للعاكسة. من موقف مناقضة المؤلف
باكتشاف التحولات. ورفض التطلقات. ومن ثم إبراز
المفارقة التي تمثل كشفا روحيا. عقليا. إدراكيا. غير
مألوف. ولكنه حقيقي. وهذا ما يكشف عنه تصويره
لنابليون وقد حاصر عكا. معتقدا قدرته عليها. فلم يجن

غير الهزمية:

أناها يجز الخيل في تبه وائق فعاد يجز الذيل في غزى خائب

إن تكرار العبارة / الصورة، يجز الذيل. نموذج طريف ودقيق في تفاديه إلى المعنى من خلال اللعب باللغة. وهو لعب ينهض على معرفة واسعة بأساليبها وأسرارها وتاريخ استخداماتها عبر عصور متطاولة!!

٢- الفطنة واللماحة

وأردنا بهذين الوصفين أن نستوعب. وأن نستبعد. ففنى الفطنة واللماحة معنى الذكاء الفطري الذي يدرك حقائق الأشياء دون بذل جهد عقلي. ودون زمن يستغرق في القياس والاستخلاص. إنها البديهة وقوة الحدس والبصيرة الفنية التي تعصم تعبيراته من التورط فيما لا يليق. أو الإيحاء بضد المعنى الذي يريد. قد يبدو هذا مطلباً طبيعياً واجب التحقيق في الشاعر - أي شاعر - وإلا فإن موهبته توصف بالنقص. كما يوصف شعره بالخلل والتشتت. ومع هذا فإن شعر الشاعر قد لا يظهر فيه خلل أو تشتت. وفي ذات الوقت لا يوصف بالفطنة

واللماحية. لأن قوة البديهة ليست ماثلة فيه. لقد أوحى
شعر الجارم بوجود فكر فلسفى وراء بعض أبياته. ودقة
علمية تتمثل فى بعض آخر. وقدره على استيعاب
المشهد الشعري فى بعض ثالث. ولكنى نحيت هذه
الأوصاف (الفلسفة والدقة العلمية) لأنها ليست مما يشهد
للشاعر بإجادة الشعر. وليست - فى ذاتها - مما يضمن
جمال الشعر أو يعلل لاستحسانه. وقد لا يصح من وجهة
الخطانة واللماحية ذاتها أن ندخل إلى موضوعنا بما
ينقصه!! غير أنه يصح من وجهة التحليل وبضرورة
التوضيح. والذي يسوغ لنا هذا البدء أن افتقاد الملاءمة
نادر جدا. بل لا نكاد نعثر عليه فى طوايا شعره. وقد
تعرض مخاطبة الملوك والرؤساء والزعماء. فلم ينزل بالشعر
عن سطوته. ولم ينزل الشاعر عن حقوق ملكته. وهذا
دليل على بصيرة واعية بمذاهب القول وحدود المرجى فى
كل موقع. والطريف حقا أن هذا المثال الفريد ليس من
ساحة الكبراء. وإنما قيل فى موطن ترقيق القلوب والحث
على العطاء لأهل الحاجة الضعفاء. ففى قصيدة "الشريد"
التي أراد بها أن يحض على التبرع لرعاية الضائعين من

الأطفال. يصف شقاء هذا الصنف الضائع من البشر
فيقول:

قد كتب الله على غده خطا يبين اليأس في سطره
وغار ضوؤ الحسن من عينه وفر لح الأتس من ثغره
والهش ابن البشر؟ ويحي له! يا رحمة الله على بشره
يجررجليه بطرءالخطا كالجعل المكدود من جره
إن نام أبصرت به كتلة جمع سلقيه إلى نحره

المشكلة أو افتقاد التألؤم في هذا التشبيه دون غيره:

* كالجعل المكدود من جره *

والجعل من الحيوان دويبة كالخنفساء. ومن الناس الأسود
الدميم. (هكذا يقول المعجم) وهنا نجد الصورة المكتسبة
بالتشبيه واقعية. فهكذا - عادة أو غالباً - الأطفال
المشردون بلا رعاية. ولكن موقف الترقيق وإثارة روح التحبب
والترغيب في بذل الخير لا تحركه هذه الصورة المنفرة. ولا
تعطفه. بقدر ما تثير رغبة الابتعاد وربما نسيان الموضوع.
هذه حالة نادرة في شعر الجارم. جاءت في هذا السياق
الذي كان يرشح إصدار أنغام أخرى من وتر مختلف. مع أن

قصيدة الشاعر - في موضوعها هذا الذي تناوله كافة شعراء عصره الكبار. إذ كان باب المشاركة في تشجيع الجمعيات الخيرية مشرعاً للشعراء. وما منهم إلا وأعانته بالقول محبذا البذل - قصيدة الجارم تتجاوز قدرة أشباهها من القصائد في ذات الغرض إذ لم تتوقف عند حد الإثارة العاطفية. لقد تضمنت منهجا مقترحا. لحل مشكلة الأطفال الضائعين :

فعاقبوا الآباء إن قصروا لابد للسادر من زجره
وأنقذوا الطفل فما ذنبه إن جمع الوالد في غسره
ربوه في الريف لعل القرى تصلح ما أعطل من أمره
لعل هذه أول دعوة مبكرة تطالب بمعاقبة الآباء الذين يتخلون عن أداء حق الطفولة. ومن المؤكد أن الجارم أول من دعا إلى أن تكون مؤسسات تعليم وتدريب الأطفال الذين تخلص عنهم كافلوهم في الريف. إن عمله الطويل في مجال التربية. وإقامته عدة سنوات في إنجلترا. وخبرته بأثر الطبيعة النقية على التكوين النفسى.. قد هداه إلى أن المدنية - التي تقوم الحياة فيها على الصراع والمغالبة - ليست الموقع المناسب لتحقيق التوازن النفسى. لمن

افتقده في إطار الأسرة. ولعله فكر في المجال المتسع
للانتاج في مصر. وهو الزراعة. والصناعات التي تنشأ على
المنتجات الزراعية. ولعله - ولست استبعد هذا مطلقاً -
فكر قبل غيره في إنشاء المناطق العمرانية في الأراضي
المهجورة. لتأسيس حياة جديدة. يبدوها هؤلاء الضائعون.
مؤسسين نهجا جديدا في مجتمع جديد قوامه العمل.
وليس ولاية الآباء ومظاهرة الأقرباء.

أما ما حققت فيه الفطنة واللماحة فإنه كثير.
ويستحق أن تتوقف عند الكثير من نماجه. لأنه يقدم إلينا
ضرباً من التصوير الفني. الذي يكسر أنماط التصوير
للمأثورة. ويحتاج إلى قارئ خبير بالمعاني قادر على سبر
أعماق الدلالات الظاهرة ليصل إلى أسرار الجمال الفني فيما
يقرأ من شعر. في أكثر من قصيدة يريد الجارم أن يصور
فكرة القدم. أو العراقة. ويريد أن يخرج بهذا المدى عن
حدود الزمن القابل للقياس. وكأن هذا الشيء الذي يقصد
إلى وصفه بالقدم أو العراقة نشأ والكون لا يزال يتكون.
ومن ثم فإن أركانه الثابتة لنا الآن على صورتها. كانت
في بدايتها أو طفولتها تبحث عن اكتمالها. أما داعي

التصوير فيجعله يؤثر جسيدي فكرته المجردة في محسوس.
فيقول إن هذا الأمر أو هذا الشيء حدث والشمس طفلة!!
فمثلا يقول في إحدى مراثيه مصورا ديمومة مبدأ الموت.
وأنه لم يتخلف مطلقا. إنه قرين الوجود ذاته. فطريقه

طريق عبثت من قبل نوح ولم تلق التماثيل عن ذكاء

وذكاء الشمس. والتماثيل الأحجية التي تعلق للأطفال
درعا للحسد. كما كانوا يصنعون قديما. فإذا شب الطفل
ألقي عن نفسه تلك التماثيل إعلانا وتفاخرا بنضجه.
فإذا قال الجارم إن الموت يتعقب الحياة منذ كانت الشمس
طفلة. وليسست في صورة تمامها التي تشهدا عليها.
فإن هذه الصورة تفتح الطريق للأسطورة. كما تفتحه
لنظرية التطور وفي كل الحالات تقرر مبدأ النشأة والتطور
والفناء. وهذا العنصر الأخير يضع فرقا واضحا بينه وبين
نظرية النشوء والارتقاء ذات النزعة المادية الدهرية. وكذلك
يصور الجارم فكرة قدم الشعر. وأنه حاضر في الكون وهو
لا يزال خلاء. فالشعر:

ورأى الشمس طفلة ترسل الأضواء فوق الكهوف والأغفال

والاسكندرية أيضا. لوجودها هذا الامتداد المتجاوز لقدرة
الحصر:

جرى التاريخ بين يديك طفلا وشمس الأفق لم تعد القطاما
ومن طريف هذه اللصحات (العرفية) الدقيقة التي لا
تصدر إلا عن نظر شامل في العلوم، وقدرة على تطويع
مبادئها. أن يقول عن بلاد الحجاز - في سياق مديحه
للرسول. صلى الله عليه وسلم.
وإن نضبت أنهارها فبحسبها من الدين نهر للهدى ليس ينضب.

إننا نعرف أن أرض الحجاز الجبلية الصحراوية ليس بها
أنهار. وأنها تعيش على قليل من العيون. وكثير من الآبار.
وإذا كان بها بعض القنوات أو المجارى المائية فإنها لا تبلغ حد
الوصف بأنها أنهار. وشاعرتنا من بلاد النيل وله مع "النهر"
علاقة قوية الحضور. على أن هذه القنوات - على افتراض
وجودها زمن الرسول. أو الآن. لا توصف بأنها "نضبت"
وسيقول لنا علماء المناخ إن توزيع خارطة الأمطار على
الكرة الأرضية منذ آلاف السنين لم تكن كما هي الآن.
ولهذا نشأت حضارات وانطوت أخرى. وسنعرف من هؤلاء

العلماء أن الجزيرة العربية (والحجاز في منتصفها) كانت خضراء بالأمطار، والأنهار، التي نضبت حين تغيرت طبيعة الحرارة أو درجتها بفعل عوامل متعددة لا مجال للخوض فيها. ولا يتوقف الوعي بها على إدراك الدقة في لغة هذا البيت، الذي لم يقل: وإن عذمت أنهارها، أو ما يشبه هذا، فالأنهار في الحجاز لم تكن معدومة، كانت جارية بالماء.. ثم تغير الزمان فنضبت!!

في سياق آخر من مراثيه يقول الجارم:
نعود إلى التراب كما بدأنا فكل حياتنا نقض وغزل
وهذا البيت ينطوى على فلسفة جديدة بأن تشير أفكاراً جادة عميقة.. سنستبعد أن القصيدة – التي اجتازنا منها هذا البيت – لامية، ومن ثم لا مهرب من البحث عن كلمة، ختامها حرف اللام، وأن الشاعر – لهذا السبب وحده – اضطر إلى ذكر "غزل" استجابة لهذه اللام في موقعها المطلوب، لأننا نعرف، ونعاين بقراءة الديوان، وقصائده الطوال بل المسرفة في الطول أحياناً، أن هذا الشاعر شديد الشراء بمفرداته، ومترادفاته، واشتقاقاته، وأن خبرته بالتراث الشعري، والأدبي، والديني، لاتضعه في موقع من

تضطره القافية إلى غير ما يريد من المعاني. في ضوء هذه
المعرفة نعيد قراءة البيت:

نعود إلى التراب كما بدأنا فكل حياتنا نقض وغزل
فهل الصحيح أن حياتنا نقض وغزل؟ أو أنها غزل
ونقض؟ أليست المشاهدة. وأليس المنطق. والترتيب المسلوک
بالعادة أن الغزل يسبق النقض. كما أن البناء يسبق الهدم؟
وإذا لا يصح نقض إلا وقد سبقه غزل!! أما الجارم فقد رتب
القول على العكس من هذا. ومع استبعاد مبدأ "لجأته
القافية" ومناصرة أمثلة أخرى واردة في شعره. يرجح لدينا
أنه إنما قدم النقض (الهدم) على الغزل (البناء) من منظور
فلسفي ورؤية كونية ترصد تحولات العناصر. وهذا يتضح
على نحو جلي حين نبدأ بخطوة ضرورية هي وضع هذا
البيت في سياقه. وسياقه عظمة الموت. وتعاقب الوجود
والفناء. إننا نرده العبارة على هذا النسق: "تعاقب الوجود
والفناء" أو حسب تعبير سارتر: الوجود والعدم. وهذا النسق
يدل (ولا نقول: يفترض) أن الوجود هو الأصل. وأن الفناء
طارئ. ولكن نظرية "الخلق" في كل الأديان تقرر أن الله —
سبحانه — كان ولا شيء معه. ثم خلق العالم. التراب أولاً

.. ثم الإنسان الذي خلق من مادة سابقة هي هذا التراب.
من ثم: نعود (بالموت) إلى التراب. كما بدأنا. فتتم دورة
الوجود البشرى. وتكون حياتنا كلها "نقض وغزل"!! لقد
كان بدء الخلق نقضا للتراب نفسه. الذي أخرج عن
طبيعته الساكنة ودبت فيه الحياة. فعمل فيه الغزل. أو
النسج. بعد النقض. وليس قبله. وكذلك تتكرر الحركة
ذاتها مع كل ميلاد. فالكائن البشرى تنقض جراثيمه
ظهر أبيه. قيل أن يتم غزله في بطن أمه. وحتى الرضيع
ينقض بتيان أمه ويأخذ من قواها منذ ساعة ولادته. وقيل
أن يكون له جرم يتعلق به الأمل أن يكتمل غزله. أو يتم
نقضه - مرة أخرى - قبل استحصاده!!

إن تركيب الجملة. أو ترتيب الألفاظ يصنع المعنى كما
يشكل الصورة. ويضمّر فيها فلسفتها. وإن تعاقب الوجود
والعدم أو الفناء يخلق انطبعا بأننا لا نكاد نتيقن أيهما
يسبق الآخر. وهما - في تداخلهما كما يبدوان لمداركنا -
يؤكدان التلازم أكثر مما يرتبان التعاقب. ولكل هذه
الاحتمالات كان "النقض والغزل" أو في معنى. وأدق صورة.
وأعمق فلسفة من الترتيب الجاهز المتداول القريب. ولعل

هذا أو بعضه يتراءى في قوله - من قصيدة أخرى:

لذة المرء من جنى ألم المرء وتلقى الألم من لذاته
إن المعنى السطحي القريب متداول تدركه العامة. كأن
نقول: مامن راحة إلا بعد تعب. وما أشبه هذا. غير أن أمر
هذا البيت يتجاوز المدى المدرك بالمرجعية الشعبية. ويوقظ
البحث عن مرجعية أخرى هي التي نرجح أنها ألهمت
الجارم هذا البيت بتركيبه السابق. وهذه المرجعية الأخرى
فلسفية: فنحن نعرف أن العلاقة بين اللذة والألم علاقة
تضاد. يستدعي أحدهما الآخر من حيث هو نقيضه. ونعرف
أنهما مجتمعين قد احتويا مذهب أبيقور في فلسفته
الكلبية المعروفة. ونضيف إلى هذا التأسيس أن معنى اللذة
والألم يختلف كثيرا عن معنى الراحة والتعب. ومن ثم
فإن الشاعر في كلمته لا يشير إلى تعاقب الراحة والتعب.
أو أن أحدهما لا يد يفضي للآخر لأن من جد وجد وما إلى
ذلك من حكم العامة الملقنة. لا يريد أن المجهود المؤلم
تعقبه الراحة اللذيذة. إنه يقرن اللذة بالألم. يداخل
بينهما. وقد حدث النفسانيون في هذا المعنى. وكشفوا
أو اكتشفوا أن للألم لذته الخاصة. ويقدمون مثلا على هذا

إخاح الموجه بالضغط على الجرح وإثارته إذ هو ساكن.
ودا أشبه هذا من وجع الأسنان. ومن الاتجاه العكسي لا
تخلو لذة الجنس من ألم. وعبارة "الجنى" تتضمن وحدة
التكوين وإن اختلف المظهر وهي التي تنطوى على دعم
البناء الفلسفى لهذه الصورة.

إن استخلاص الواحد من الاثنين، أو توحد النقيضين فى
صورة أساس فلسفى مهم جدا فى التدليل على متانة
الشعر ورسائله الفكرية. وفى التدليل على أن الشاعر
يؤدى واجب الشعر الحقيقى حين يتجاوز الظاهر إلى
الصميم. وينفذ عبر القشور ليكشف عن اللب. كما رأينا
فى البيت السابق. وكما نجد فى قوله:

ولما يجتلب النفوس مبره ولقد يكون للماء غصة صاى
فلهذا البيت معناه القريب. وهو أن الشيء الواحد
يستخدم فى إجاز أمر وضده. وهذا الحكم يصدق على
كل شيء ما نستخدم. فى حياتنا اليومية كالسكين التى
تدفع عن صاحبها. وتصيبه فى مقتل. والسيارة التى تبلغ
راكبها مأمته وقد تدمره. وهكذا. ولكن صيغة البيت
وعلاقة الشطرين تتجاوز هذا المدى المحدود. لتدخل فى

نطاق فلسفة تقول إن أسباب الموت هي بذاتها أسباب الحياة. وقد تطرق شكسبير - في إحدى سونيئاته. وهي رقم ٧٣ - إلى هذا المعنى. حين كتب إلى راعيه وصديقه يستعطفه:

في ترى توهج نار

تنام على رماد شبابها

مثل فراش الاحتضار الذي لابد أن تموت عليه.

يستهلكها ذلك الذي كان يغذيها

وكذلك تصل الدقة العلمية درجة عالية تدل على

ذكاء الملاحظة. والقدرة على تطويع الصورة. حين يقول في

وصف صديق (وهي من مرثيته في أبو الفتح الفقى للشار

إليها سابقا):

قد كان كالفلك الدعوب نشاطه لا يسعيرج الدهر من دوراته

فإذا تراءى ساكننا فلأنه في أسرع الأحوال من حركاته

إن هذه الصورة جديدة مبتكرة في تمامها. ومن حق

القارئ أن يخطف البيت الثانى بصره واهتمامه. لأنه

البيت الذى أقام القياس. وقدم المثل المقرر (علميا) على

دقة الصورة وصوابها. فالاسطوانة (أو الكرة الأرضية) حين يشتد دورانها حول نفسها وتتضاعف سرعتها عما تستطيع العين إدراك جزئياته .. تبدو ساكنة - لا تتحرك. وإذا فإن الجارم وصف صديقه بالحركة. كأقوى ما تكون الحركة. ووصفه بالسكون كأجل وأرزن ما يكون السكون. وبالطبع يدرك الشاعر جيدا أنه يصف رجل علم ودين. موصوف بالوقار والجلالة. من ثم أخذت صورة التشبيه "بالفلك" صدر البيت الأول. فهو "كوكب". دنيا. نجم سماوي. محكوم يقدره وقانونه ليؤدي وظيفة كونية (لا يستريح الدهر من دوراته) فإذا تراءى ساكنا - هذا التفصيل لدفع لبس قد يجد طريقا عند القارئ المتعجل. الذي قد يرى أن الشاعر صور صديقه الأثير بصورة "بهلوانية" يدور ويتحرك دون انقطاع. وبهذا استقر سمت الشيخ في رؤيته ساكنا بوقار الشيوخ وجلال العلماء. ما يؤدي إلى أن هذا الدوران الدعوب إنما هو في حركة الفكر ونشاط العقل (وبين الفلك والعقل صلة فلسفية قديمة يعرفها الجارم جيدا وقد درسها في مناهج علم الكلام والفلسفة الإسلامية. وما تأثرت به من فلسفة أفلوطين خاصة).

ويمثل هذه الدقة (العلمية) يصور الجارم الجرائيم. وقبل أن نقرأه في هذا السياق. نذكر - مرة أخرى - أن هذه الدقة العلمية أو الفلسفية ليست مزية الشاعر. ليست هي التي تصنع شاعرا. ولكنها إحدى وسائله في بلوغ العمق. وتسبب الذرى التي لا تستطيع لغة الحياة اليومية. أو المعجمية. أن تصل إليها. وهذه الدقة - في عديدها العلمى والفلسفى - تؤدي إلى "الصورة" تلقائيا. لأن الشاعر لا يفكر في "تقديم" فكرة. بل "الإقناع" بها من خلال "البرهنة" على صحتها. وهذا هو موئل التصوير الفنى فى قصيدة عن "الأعمى" أنشدها دعما لجمعية خيرية لرعاية العميان. يصور الحياة البائسة التى يضطر إليها أكثرهم عجزا عن طلب الرزق بوسائله الكريمة:

كل جحر بالبؤس والفقر ملوء ولكن من الزاد غالى
بسقت فيه للجرائيم أفنا ن تدلت بكل داء عحال

دعنا من المطابقة بين : ملوء وخال. فهذا فى شعر الجارم كثير. كثرت فى شعر أبى تمام. ولكن الجودة والجرأة والابتكار فى "الجرائيم أفنان". والتقديم لهذه الأفنان

بالفعل الذى يناسبها "بسقت" وتنمية الصورة فى شكل ترشيح للاستعارة وتقوية. بأن جعلها تتدلى مثل أفنان الزرع والشجر على الحقيقة. وليس على الجاز. إن صورة "الجرثومة" التى لا تدرك بالنظر المجرد. تبدو تحت المظهر ذات أشكال عجيبة. ليس فيها اكتمال أو تناسق. وإنما هى متشرذمة. مهوشة. غير أنها تأخذ شكل "الوحدة" التى توشك أن تكون نقشا زخرفيا حين تنكاثرت تحت المظهر فتتقارب فى علاقة مكانية ذات طابع خاص بها. وكذلك الأفنان. أو الأغصان. فالغصن الوحيد لا يصنع تشكيلا. وإنما تأتى الجمالية من تشابك الأغصان إذ تصنع خميلة. ثم تأتى صدمة الإدراك حين نكتشف أن هذه الخميلة التى بسقت حتى ملأت الحجر البائس لم تعط ظلا. ولا ثمرا. وإنما "تدلت بكل داء عضال". وهذه الصورة القائمة على مسح الكائنات الجميلة لها فلسفتها (البلاغية) الخاصة التى أفاضت فيها دراسات إعجاز القرآن. وهنا نضيف التنبيه إلى تداخلها العلمى. ليضاف إلى فلسفة التفتيح للجميل. وما تترك فى النفس من شعور بالصدمة والانكماش.

وأخر مثل تتسع له مساحة القول. مما يتصل بالدقة. ويكشف عن أصالة وخصوصية. قوله في رثاء فاسم أمين:

يعرف الورد حينما ينقضى الصبـ صبـ ويبكى النبوغ بعد ذهابه
كم ندبنا الشبـاب حين تولى وشغفنا بالبدر بعد احتجابه
كتب الله أن يعيش غريبا كل ذي دعوة إلى الحق نابه
للأبيات الثلاثة دلالة عامة. أو معنى إجمالي. ترادفت عليه البراهين الحسية التصويرية. وهذه الدلالة تقول إننا لا نعرف قيمة الشيء إلا بعد فقده. هكذا نفعل مع الورد الذي يقتل حضوره بالربيع. والنبوغ الذي يعيش غريبا (مجهولا مستنكرا وربما مضطهدا) والشباب الذي لا يبكيه غير الشيوخ. والبدر الذي نتشوق إليه بعد أن يغيب!! هذا في نطاق الاستطاعة العامة والإدراك المألوف. ولكن هذه المقولة: "يعرف الورد حينما ينقضى الصبـ" تحمل دلالة مضادة. معاكسة. هي أدخل في تكوين شخصية المرثى "فاسم أمين" والأساس الأول لإدراك فلسفة الدقة والخصوصية في العبارة أن نعرف أن "الورد" في مصر خاصة يتفتح في الخريف وليس في الربيع. فالوردة المصرية

(البلدية) الحمراء بنت الخريف، دون ورود العالم أجمع. ودون الزهر أيضا. تماما مثلما أن "النيل" له خصوصية أنه النهر الوحيد بين أنهار العالم الذي يجري من الجنوب إلى الشمال. في حين جرى أنهار العالم من الشمال إلى الجنوب!! لقد أثر الجارم أن يذكر "الورد" وليس "الزهر" الذي يشارك في الدلالة العامة. وله نفس الوزن فلن يخل بشرط الإيقاع. ومن هنا نرجح أن انتساب "الورد" إلى الوطن وتأصيل الشخصية المصرية هو الذي منحته تلك الأفضلية على "الزهر". وهذا المعنى الدقيق الغامض يصب في. وينطبق على شخصية قاسم أمين وموقعه في الحياة المصرية. إنه من أصول غير مصرية. غير أنه بوعيه وتصديه لقضية عامة ووقوفه في وجه التقليدية، ودفاعه عن خصوصية مصر وحققها في الريادة والتقدم. إنما يماثل هذه الورد المصرية التي تظهر وحدها في غير زمن تعارف الناس على أنه زمن تفتح الأزهار. وهذا ما يؤكد قوله في البيت السابق على هذا البيت:

لم يغر منك مرة بلنام فنشرت الأزهار فوق ترابه

فربما كان مقتضى المجانسة ووحدة النسج أن يكون البيت التالي يعرف الزهر. إلى آخره. فهذه المغايرة. وتفضيل الورد لا بد أن تعنى معنى زائدا لا يفى به "الزهر" وهذه هي الخصوصية التي ألقينا إليها. وكذلك يقول في البيت الثالث: "كتب الله أن يعيش غريبا" وهذه الغربة متحققة في الوردة المصرية الخريفية. وتضيف أخيرا لغة أسلوبية تقوم على رصد موج الدلالات ومراقبة عنصر التقابل بين العبارات. ففي البيت الأولين نجد أربع حالات تجتمع تحت معنى الندم على الشيء بعد فواته. غير أن ثلاثا من هذه الحالات تجمى على نسق واحد:

١- النبوغ _____ ذهابه

٢- الشباب _____ تولى

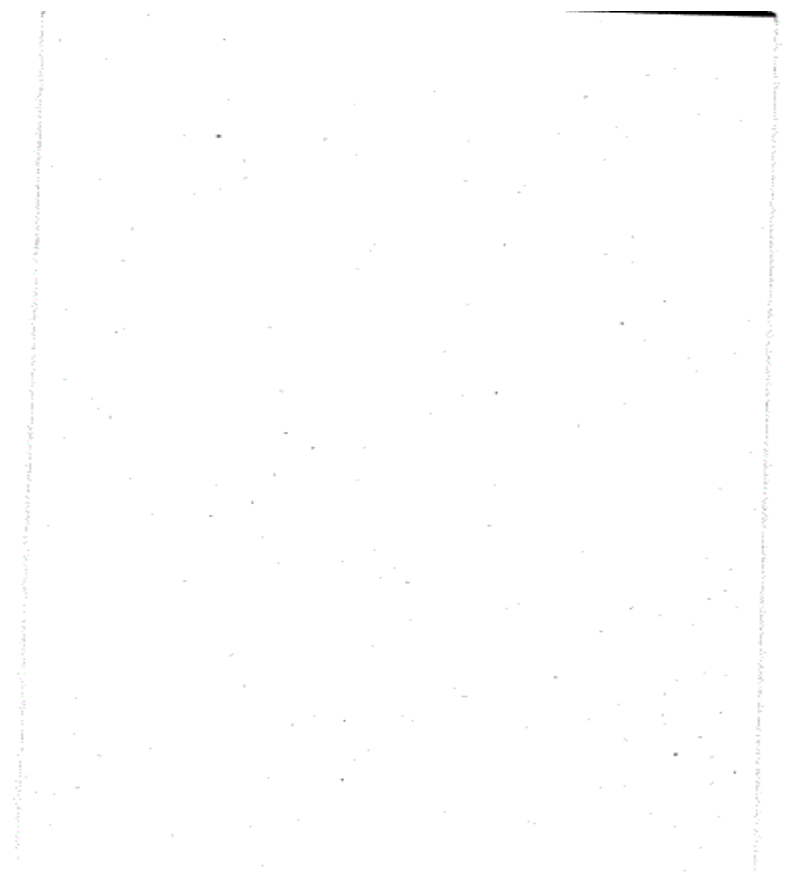
٣- البدر _____ احتجابه

هنا نتحقق الموازنة المطلقة. وليس هكذا اتخاذ الورد قياسا في مطلع البيت الأول. لأن الفصل الذي نتعارف على أنه زمن الورد (التقليدي) هو الربيع (وأدباء مصر يتقنون بالربيع تقليدا للتراث العربي وارتباطه بزمن الخنصرة في الجزيرة العربية. لا لأن الربيع (الخماسيني) في مصر جميل)

ولقد كان الشاعر محمد الاسمر دقيقا حين قال كلمته:
"زهر الربيع يرى أم سادة لجب" التي قالها مشيدا باجتماع
ملوك العرب في ضيافة ملك مصر في إنشاص. إن
الجارم يحدد زمن وردته بدقة. إنه لا يقول "حين ينقضى
الربيع" بل حين ينقضى الصيف!! وكذلك استخدم الفعل
يعرف الذي يدل على الحضور والعلم والوعي وليس
الذهاب أو التولى أو الاحتجاب. كما فعل في قياساته
الأخرى. فوردتنا تعرف حينما . عندما ينقضى الصيف. أي
أنها وردة خريفية متميزة بلونها. وبمقاتها . وبغردانيتها.
وهكذا كان قاسم أمين الذي عاش غربا. كوردة في
الخريف!!

الفصل الرابع

الصورة والكلمات



فى الفصل السابق توقفنا عند بعض الخصائص
الأسلوبية لشعر على الجارم. ولم يكن تناولنا للمفارقة
والدقة العلمية والفلسفية التى أثرنا أن نضعها تحت
عنوان مقبول (أديبا) وله جذوره التراثية. هو الفطانة
واللماحة. لم يكن تناولنا لهما يستهدف حصر تلك
الخصائص الأسلوبية. وإنما كان إبرازا لجانب مهم من جوانب
تشكيل الصورة. وهذه الأهمية تتركز على أن "المفارقة"
تسير عكس علاقة الجازم من الوجهة الفلسفية. فالجازم
يقوم على ملاحظة التشابه فى التباين. فى حين تقوم
المفارقة على ملاحظة التباين فى التشابه. والأمر فى
الدقة العلمية والفلسفية ينحو هذا المنحى ذاته. أعنى ما
يدل عليه من جدية الفكر وقوة الشعور بالأشياء. وهى
أمور تعاند "الخطابية" وتنبأى على النزعة "التراثية" التى
تستسلم للشائع حين تطلقها على شعر الجارم.

تبقى لدينا جوانب لا تقل أهمية واتصالا بمبحث الصورة. عما تقدم. تتعلق بالكلمات من حيث هي "وحدات" في بناء أو سياق. ومن حيث هي "أصوات" ذات إيقاع خاص. ومن حيث هي "دلالات" ترسم أفقا لمعنى تحده ظلال أو خطوط أو نقاط تنتهي إلى صنع "صورة" صحيحة أو خاطئة. كاملة أو ناقصة. مبينة أو عجماء.

وهنا سنجد للكلمة المفردة معاملتها الخاصة الواعية. وقد سبقنا أمثلة تصلح لهذا. ولكننا نضيف أمثلة أخرى جعلنا أكثر وعيا بالمقصود في هذا الموضع. منها هذا البيت الذي جاء في رثاء أمير الشعراء أحمد شوقي. إذ قال الجارم. ذاكرة قوة المعاني في شعر شوقي. وأنه بالكشف عنها إنما صانها:

كم ينجم من المعاني غريب مسحت كفه عليه فصاته
نتأمل هذا الاندماج الصياغي الذي يحول المفردات إلى سبيكة مدمجة. كما نلاحظ في وصف المعنى النادر باليتيم. والدرة اليتيمة التي لا تظهر لها. ومن ثم فإن الفرق شاسع بين عبارته. وبين قولنا: كم طريف من المعاني غريب!! وهذا اليتيم (ولو في المعاني) تناسبه الغربة (غريب)

فالغربة يتم من حيث هي انقطاع عن الأهل والأنيس.
واليتيم يناسبه المسح بالكف. فهي علامة إشفاق وبيت
للطمأنينة. واليتيم يناسب الصيانة. لأن اليتيم قاصر عن
صيانة نفسه. فنحن مأمورون بالحفاظ على حقوقه !!
هكذا تحضى الدلالة على مستوى أن هذا اليتيم من
البشر. فيستقيم النسق. ويتجلى المعنى باهرا أخلاقيا
سمحا دالا على نبل القلب الذى يؤدي فعله. فإذا كان
هذا اليتيم من المعانى. فقد تحولت الغربة إلى التدر. ودل
المسح على الرقق فى الأداء. والدأب فى البحث حيث تقلب
الكف الصفحات. وحيث تتحول الصيانة إلى تخليد فنى
لمعان كانت قبل شوقي مجهولة!!

وفى قصيدة الجبارم عن فلسطين. وهى مطولة بهذا
العنوان. ينبغي أن نشير إلى أمرين قبل أن نتوقف عند
"بيت القصيد" الذى يتصل بما نحن بصدده بشكل مباشر.
ففى هذه القصيدة التى خصصت لموضوع قومي. وقيلت
عام ١٩٤٨ لم يرد ذكر للملك على الإطلاق. مما يعنى أن
الصورة التى ألح الشاعر على إبرازها له. وكانت شائعة
عنه. كانت قد نصلت ألوانها وتكشف الواقع - بعد حين -

عن عكسها. الأمر الثاني أنه في هذه القصيدة تم الربط. أو التداعى. لأول مرة في الشعر بين النكبة العصرية في فلسطين. والنكبة التاريخية في الأندلس. وقد زعم باحثون أن هذا الربط الدال على اتساع أفق الرؤية والقدرة على استيعاب قضايا العصر إنما اختص به أصحاب الشعر الحر. أو قصيدة التفعيلة. أما أصحاب العروض الخليلي. فليس لهم - في زعم هؤلاء - هذه الاستطاعة. ومن ثم نظر إلى قصيدة "أوراس" للشاعر أحمد عبد المعطي حجازي على أنها رائدة في هذا الربط. إذ ضمت قضية استقلال الجزائر. إلى نكبة فلسطين القريبة. مستعيدة نكبة الأندلس القديمة. إننا لا ننتقص من قدر "أوراس" فهي إحدى عيون الشعر العربي الحديث بلا منازع. وكذلك لا نستطيع أن نفاضل بين القصيدتين على أساس ذكر الجزائر التي لم تكن موضوعا للشعر قبل ثورتها بعد زمن قصيدة الجارم. بل بعد رحيله بسنوات. لكننا لا بد أن نقدر له أن هذا التداعى النفسى التاريخى قد حقق في قصيدته هذه. إذ يقول:

ألك أندلس أخرى؟ فقد نبشت من حقد ساداتهم ما كان مدفونا
سحقا لسكين "فريدريك" كم نبحت واليوم تشحذ أمريكا السكاكيننا
قد شردوا العرب واستأفوا حرالهم فلأين غيتاننا؟ أين الغامسوننا؟

فإذا رسم الجارم صورة اليهودي، وهي صورة راسخة، لا
فتناج أن يضيف إليها، تفنن - بذوق رفيع - في إيصال
المعنى وترسيخ المفهوم، وإكمال الصورة، دون أن يشين
شعره بذكر ما يعف لسانه عن ذكره، فاليهودي:

لا يعترف الرزء في أهل ولا ولد ولا يرى غير جمع المال فتأونا
الألف تصبح في كفيه بين ربا وبين ما لست أدريه ملاينا
فتأمل الكناية النظيففة الأنيقة في قوله "ما لست
أدريه"!! فما الذي يربى أموال اليهود ويجعل أرقامها تقفز
من الألف إلى الملايين؟ إن الربا وحده لا يحقق هذه الزيادة
السريعة، وما لست أدريه تنطوى على كل ما يعف اللسان
عن ذكره من أنواع التجارة المحرمة، التي يمارسها اليهود
عادة أينما أتاحت لهم الفرصة، ووجدوا من مدخل للإفساد
الأخلاق، واستغلال الانحلال!!

هذه القدرة فائقة الحساسية في اختيار مواقع
الكلمات، وكيف تكون مفجرة لطاقة مختزنة تتجاوز دلالة
المعجم، وتستجلب من العربية حليها ورونق إيقاعها، كما
في "ما لست أدريه" وأمثلة أخرى كثيرة، يحاول أن يقترب
فيها من لغة الحياة اليومية دون أن يفقد رصانته وانتسابه

التراثي الأصيل. كأن يتعقب مواقف القوى العالمية ومعارضتها لليهود في فلسطين. فيحار في تكييف هذه المواقف ووصفها. وهنا تسعفه خبرته بالفن الحديث والأدب المعاصر. فيصور حيرة الوصف باستجلاب صورة عمل أدبي غير مكتمل. كما أنه غير قابل للتصنيف الفني في إسرائيل.

جلبوا للفريش ثوبا من الفرب. ولم يجلبوا سوى الأكفان
ثم قالوا مجدبون فأهلا بصناديد لغزيت الزمان
فهؤلاء إذا "صناديد آخر زمن" لكل ما في هذا التعبير
الشعبي من صورة تهكمية ساخرة. تصدم المدعين في
صميم ما يدعونه لأنفسهم.

أما الملوك المقتدرون فإنهم صانعوا التاريخ. ولدوا وشمس
الأفق في ريعانها:

درسوا كتاب الكون أول طبيعة ووعوه من ألف الوجود ليلته
فهذا ومثله من الصور التي جرى على نسق اللغة
التداولية والتعبيرات الشائعة على ألسنة عامة المثقفين
ومن يتشبهون بهم. قليل في شعر الجارم. منبئ عن أن
رصانته ليست تصنعاً. كما أن مقارنته اللغة الشائعة

ليست نزولا، وإنما هي القدرة الفنية واتساع المعجم
ومراعاة المقتضى.

ولعلنا نذكر قصيدته عن "الأعمى" وقد صور الجرائيم ذات
أفنان. كما تعرفنا في الفصل السابق. وهنا نخص جملة
القصيدة بالإشارة إلى خاصية سابغة شكلت الصور. كما
حددت المعانى. وهى التركيز على الدركات البصرية.
وبصفة عامة المحسوسات. وذلك لتجسيد محنة كف
البصر. ولأن القصيدة سيقى بضمير المتكلم. ومن ثم
يوافقها أن حدد آفاق معانيها بتلك الدركات الحسية التى
فى مكنة الأعمى أن يتعرف عليها. وهكذا حركت الصور
بين البصر المفقود. والحسية الممكنة. فصنعت قصيدة
ذات شخصية خاصة بها. فصور المطلق تردد:

حالكات الليالى - طوائى الظلام - دياجى الوجود - كل
ليل له نجوم. ثم:

تنب الشمس فى السماء وشمسى عقلت بونها بألف عقل
وقد يبدو الفعل الحركى "تنب" خارجا عن الإطار المزدوج
الذى أشرنا إليه. ولكن إسناد الوثوب إلى الشمس. وهى
مدركة بالبصر ومحسوسة بالأثر حيث تتحدد زاوية الحرارة

(وليس الضوء) يجعلها في مستوى إدراك فاقده الرؤية.
ولنفس هذا الاعتبار أو هذين الاعتبارين المحددين. ينتهي
"مونولوج" الأعمى. ليبدأ الشاعر حديثه عنه. فيلتزم
بالإطار ذاته. فهذا الأعمى:

ما رأى الريح في مآزره الخطى — ريباسي بحسنتها وغالي
ما رأى صفحة السماء ومارك — ب فيها من باهرات اللاكي
ما رأى النيل في الخملل يفتا — ل بأنياله العراض الطوال
ما رأى شطة الضحى في سناها — أو على بعسجد الأصال

ففي كل كلمة / صورة في هذه الأبيات حسية واضحة.
واعتماد بحاسة النظر بصفة خاصة. مما يجسد حجم
الفقد عند من حرم نعمة الإبصار. وفي البيت الأخير
معنى دقيق يستحق الالتفات. إذ أضيف ما يتصل باللون إلى
المحسوس باللمس. فالفضة تند عن إدراك الأعمى. وكذلك
العسجد. برغم أنهما ما يتقرى بحاسة اللمس. غير أن
المراد هو نقاء بياض الفضة. وصفاء صفرة الذهب. وقد خفف
الشاعر من التركيز على اللون بإضافته إلى ما يدرك
باللمس ويدخل في نطاق الخبرة والاعتقاد. فالضحى
والأصيل لهما ملمس يستشعره الوجه. بل لهما صوت

يميزه الأذن. وحركة يدركها الوعي . هنا نستطيع أن نشير إلى العلاقة بين مفردات القصيدة، وموضوعها . وقد كان الجارم يراعى هذا المبدأ المستقر منذ أقدم عصور الشعر وإلى العصر الحديث. ولم يتم التخلي عنه إلا مؤخراً جداً. حين زحفت موجة الغموض وإغلاق النص دون قارئه. بل دون مبدعه أيضاً. ونشير إلى مثل واحد. فحين يكتب عن "لبنان الثائر" وبرغم تقليدية البداية التي نتحدث عن حلم أوطائف داعب خيال الشاعر. فإن هذا البدء التقليدي نفسه ينهض على أركان من الكلمات . مثل: هاج - المضطرب - شق - جرد - تخطى عقبات . وهي كلمات تنصف بالحدة. وتناسب أجواء الثورة. أكثر مما تناسب الحلم بالطيف الزائر.

لقد كان الجارم مدركاً للخاصة الأولى التي تملكها الكلمات. أو تملكها الشاعر على الحقيقة. ويتفوق بها فن الشعر على غيره من الفنون الجميلة (التشكيلية) وهي الكثافة القادرة على تفتيق المعاني. والغوص إلى الأعماق. بوصف الحالات المستكنة في الوجدان. ما تعجز الألوان. كما يعجز المثال عن إبرازه في رسمه أو تمثاله . عندما

احتفلت مصر برفع الستار عن تمثال سعد زغلول في القاهرة والاسكندرية عام ١٩٢٨، حيا شخص سعد بما يليق من إجلاله له وحنينه إلى زمانه وزعامته . ثم يتمعن في التمثال ذاته، فكأنما أراد أن يقول لصانعه: أدركت شيئا وغابت عنك أشياء أو عجزت أدائك عن الوفاء بها. وهذا هو مقدار الشعر:

قد أجاد التمثال ما تصنع الكف	وما يستطيع وحى الذكاء
غير أن النفس الكبيرة خلق	فوق طوق التصوير والإبداع
من ترى يستطيع تصوير فكر	لك أمضى من رجعة الأصداء؟
من ترى يستطيع تصوير رأى	ألغى كالكوكب الوهاج؟
أين من يرسم الشهامة والخلق	وضء السنا بعبد السنا؟
أين من يرسم الإباء عـزـزاً	وجلال الهدى ونبل السراء؟
صوروا شخصه وغلوا المعاني	وبصوها لريشة الشعراء
نحن أحرى بالرسم من ألف مثا	ل . وأدري بشيعة النبغاء
يصعد الشعر حيث لا تصل الشمس	ويبقى على مدى الأتواء
هو غط الجمال في صفحة الكم	ن . فهل للججمال من فراء؟

إن على الجارم صاحب عبارة قاطعه في تصنيف الشعر والحكم عليه:

إما الشعر على كثيرته لا ترى فيه سوى إحدى التنتين
نفحة قيسية أو هذر ليس في الشعر كلام بين بين!!

وكما كانت المفردة تؤدي دورها المعقود عليها في
تشكيل الصورة. فكذلك كان الإيقاع الذي يتجاوز البحر
الشعري إلى نسق الأصوات في البيت. وفي القصيدة. وهذا
مبحث مترامي الجهات يحتاج إلى عناية خاصة. وإنما
نقتزئ منه ما يجعل الصورة المرسومة بالكلمات (الخارجة
عن حد الجاز) أكثر حسية وأقوى حركة وحياة. كأن يقول في
رثاء صديق. متصفا صفاته:

السيل في دفعاته. والسيف في عزيماته. والموت في وثباته
ليس القوي بنابه وبطفره. مثل القوي برأيه وثباته
إن الإيقاع المترسخ في البيت الأول هو الذي يهد.
ويقوى بتقبل البيت الثاني. أو يقول عن أعضاء مجمع
اللغة العربية:

من كل مكتهل بالبرد مستعمل للقول مرجل للهجر مجتنب
وقد ملك الجارم من الحساسية بأهمية الإيقاع. ومن
الادراك لأسرار تكوينه ما جعله لا يسرف في هذا النوع
المقفى تقفية داخلية في البيت الواحد. لكنه كان يدفع
به في مواقع غنائية الصورة فيها ليؤازرها. ويهد لها
طريق القبول. إننا إذا قرأنا البيت السابق الذي يصف أعضاء

الجمع اللغوى بطريقة متأنية، تنفصل فيها إيقاعاته عن عباراته. سيبدو تقليديا، مستغربا فى زمانه. إذ هو يحاكي إيقاعات مدائح البحترى فى المتوكل. غير أن لتدفق النغم منطقته الخاص الذى ينشر جوا من السحر. ويغرى بالقبول. كما نتقبل ما يغنى به الطرب الحسن الصوت دون أن نطيل التفكير فى معنى ما يغنى به.

وهنا .. سنقابل بين صورتين .. رسم إحداهما لنفسه. ورسم الأخرى لأحمد شوقي للراقب كيف تصرف فى الكلمات. وحدد بها حاشية الصورة التى يبتغيها. أما القطعة الأولى. عن نفسه. فلما جاءت فى سياق قصيدة قيلت فى الذكرى الثلاثين لوفاة قاسم أمين. قالها عام ١٩٣٨. وفى هذه القطعة يكشف صفحة مطوية من عالمه الداخلى الذى لم يعمد إلى كشفه فى قصيدة يخص نفسه بها. على كثرة ما خص آخرين بقصائده. يقول:

أه لو يشتري الزمان قريحى بسنين تعدنى فى حسابه
ما حياتى؟ والكون بعد جهاد لم أزل وألغى على أبوابه
نظما النفس فى حيله من القف من فترضى بنهله من سراه

أنا فليس من الشباب وجسمي أظن الشباب رأسه بحرايه
 أمل هذه الحياة فهل يعثر به ي الموت دون وشك طلائيه
 كلما رمت قطة من سنانه هالتي بعينه وطول شعليه
 ما الذي تبثني يد الدهر مني؟ وبني لا يزال ملء لعليه
 دع يراعي يا دهر بلا سمع النيب بل من شجوده وعزف ربابه
 كل شيء له تصابى سوى القـ من فلاحه ينتهي لتصابه
 قد يكون البيت الأول في هذه القطعة نوعا من
 التصرف في بيت المتنبي:

ليت الحوادث باعتني الذي أخذت مني بحلمي الذي أعطت وجرى
 ولكن على الجارم الذي كان في طريقه إلى العام
 الستين من عمره عند هذه القصيدة لأبد كان يفكر في
 الأمر نفسه. يفكر في ذاته. كما يفكر في شعره. الذي
 يبدو في هذه القطعة: الحقيقة المستمرة التي تعزى
 الشاعر عن إحساس الانطفاء والرحيل الذي بدأ ينتابه. لن
 نهمل "مناسبة" القصيدة. وأنها في إحياء ذكرى زعيم
 إصلاحى راحل. من ثم لا مناص في هذا السياق من تأمل
 الدنيا وذكر الموت. ولكن هذا ليس إلا جانبا من القضية
 التي نكشف عنها. كروية ختامية في إدماج الذات
 الإنسانية في موضوعها. بحيث يتوحدان. فيكون خلود

الموضوع خلودا للذات من سبيل لا تطاله يد الدهر المترصده.
لقد أطلال الوصف لسطوة الدهر على المضائر. وكذلك
أطلال في وصف عظمة الكون وضآلة الاستطاعة
الإنسانية في انتزاع شيء من أسرارها. وربما شعرنا بهزة
خاصة أمام هذين البيتين:

كلما رمت لحظة من سناه هالتي بعده وطول شعابه
ما الذي تبتغي يد الدهر مني؟ وبمى لا يزال ملء لـعـبـه
إن الصورة هنا فائقة الجودة. لأنها غير محدودة المدى.
رغم حسيتها. إنها صورة عيئية. ورغم عقلانيته. فكل
ما يستطيع الإنسان (الشاعر) أن يتوق إلى إدراكه: لحظة
من السني. كشفها يعينه على تبين موقعه. وفي المعرفة
الإنسانية مركز في الطبع. كما هو مدرك بالتجريب مع
المكان أنه ليس من المستطاع تحديد موقع يغير أبعاد. أو
تعيين موقع دون استناد إلى موقع آخر. وهذا البعد الهائل
(هالتي) للترامي المسافات المتعددة المسالك (الشعاب) يجعل
من محاولة "لمح السني" ضربا من الجاهدة المستمرة التي
تنتهي إلى نوع من العدم أو العيب. وهو معنى قولنا إن
الصورة هنا عيئية المحتوي. وإن تكن عقلانية التركيب.

ويضيف البيت الثانى درامية لمعنى البيت الأول: لأن السعى
المصر المنصوص عليه. كما أنه منصوص على عدم بلوغ
الثمرة المرجاة منه. كما أنه يرجع إلى نقص فطرى فى
بنية الإنسان(هاللى) وأنه لا يستطيع أن يخرق الأرض أو يبلغ
الجيال طولا. فكذلك هناك "مقاومة" من الطرف الآخر أو هو
— فى الحقيقة — أحد الأطراف. وهو الدهر. الذى يستعين
بأقوى أدوات المتع. وهى اليد. أما هذه اليد — مرة أخرى —
فإنها يد وحشية. ضارية. مفترسة. دامية. فى خدمة
متأزرة مع أنياب هى خناجر:

* ودمى لايزال ملء لعابه *

غير أن هذه الصورة التى تخطف البصر. وتخلب اللب.
بما فيها من حرارة وطرافة وقوة جسيدي. لن تصرفنا عن
ضرورة العودة إلى مرجع الضمير فى البيت الأول من
البيتين المتقدمين: "كلما رمت لجة من سناه". نتساءل:
سننى من ؟ أو سننى ماذا ؟ يقول النحويون إن الضمير يرجع
إلى أقرب مذكور!! وأقرب مذكور هو "الموت" ومن قبله ذكر
الحياة التى لا تصلح — بقواعد النحو — ذاتها — مرجعا
لعودة الضمير. لأن الحياة مؤنثة. فلا يبقى إلا الموت. وهو

الأقرب. أو "الكون" الذى يسبق ذكر الموت بثلاثة أبيات كاملة. وليس من احتمال ثالث. وهنا نستطيع أن نعيد قراءة القضية - قضية التجربة والمعرفة - لعلنا نكتشف نوازع الجارم النفسية والفلسفية فى هذه الأبيات التى عرضت فى سياق وكأنها جاءت خلصة بغير تدبير فكانت أحكم تدبيراً!! فهل رأى فى تأمله ومحاولة استيطان ذاته أن الموت هو الأصل. وأن الكون يساوى الفناء؟ أم رأى أن جربة الحياة ذاتها تظل ناقصة ما لم تكتمل بتجربة الموت. وأنه يسعى إلى استكمال جربته الحياتية بمحاولة الاقتراب من جربة الموت ومعاينتها عن كثب دون جدوى فكلما اكتشف منها معنى ظهرت فى الأفق معان لا تخص؟ إن هذا المعنى الفلسفى ليس بعيداً عن "التمهيد" الذى قدم به لهذه "الوثبة" غير المحسوبة. وذلك إذ قال:

وابتداء الكمال فى عمل العبد - كامل بدم الشكاة من أوصفه
إن المعنى القريب لهذا البيت. وقد يلتبس بمظنة اضطراب التكوين. أن الإنسان لا يبلغ الكمال أو يقاربه إلا بعد أن يتقدم به العمر. وهذا المعنى المحتمل ليس مستبعداً بكلية. ولكنه يظلم هذا البيت من حيث هو

متداول، قريب، ومن حيث هو يفرض على هذا البيت عزلة وانقطاعاً عن البيت الذي يمثل "بؤرة" العدسة اللاقطة، التي تضمن سلامة الأبعاد وقوة النفاذ في الأشياء، ونقاء الإدراك. ووحدة المشهد في نفس الوقت. ويمثل هذه القراءة المتأنية التي ترعى احتمالات الدلالة وتشعباتها تنظر في بيت آخر هو معبر بين الأساس المستقر في ذلك البيت الذي ذكرناه: "وابتداء الكمال" والنتيجة المستخلصة منه المرتبطة به عن قوة الفناء، ونقص معنى الحياة الذي لا يكتمل بغير الموت. وهذا البيت الآخر الذي نعنيه قوله:

أين من يستطيع أن يرشد المنـ يا . وسوط المنون في أعقابهم؟
لنتفكر في هذه الصورة، ولنعرضها على التقيض.
ولنتعقب دلالة الخلف، كما يقول المناطقة. البيت يحدد "الدنيا" - وليس الحياة. ويجعل "المنون" - الموت. سوطاً يسوق الإنسان إلى مصيره في نهاية هذه الدنيا. وهذا لا يمكن الإنسان (الشاعر نموذجاً) من نقل تجربته (الإرشاد) إلى الناس. أو إلى الدنيا. فهل الصيغة الاحتجاجية - في هذا البيت - أو على الأقل هي حسرة وتألم - تطلب من المنون أن يكف عن إعمال سوطه في أعقاب المفكرين والشعراء

ليتمكنوا من أداء رسالتهم وهي إرشاد الدنيا؟ هل يطلب
الخلود لهؤلاء المرشدين دون سائر البشر؟ أم أنه يرى أن
جربة هؤلاء المفكرين والشعراء تظل ناقصة طالما هم
في طريقهم إلى حتمية الموت. لأن هذه الحتمية ذاتها
هي دليل النقصان وبرهانه؟ إن البيت الأخير فيما قدمنا
يحسم الرؤية. ويحدد جوهر الصورة النفسية في هذه
الآليات. ويبرز الأثوان التي قد لا تدركها بعض العيون غير
القادرة على تمييز الأثوان الدقيقة أو الموهمة بتداخلات
تحتاج إلى تدقيق.

كل شيء له نصاب سوى الفن. فلاحد ينتهي لنصابه
هكذا أخيرا. وجد عزاءه. خلوده. ديمومته. في الفن. الذي
يجاوز الحياة. كما يتخطى حاجز الموت!!

أما الصورة التي رسمتها كلمات الجارم لأحمد شوقي
فقد جاءت مدمجة في سياق قصيدة قالها عام ١٩٤٧ -
أي قبل رحيل الجارم بعامين. فهي من نتاجه المتأخر. بل
لعله في تلك الفترة كان أكثر انشغالا بآثاره الروائية -
وقد جمع في هذه القصيدة بين المتعاصرين: شوقي
وحافظ تحت عنوان واحد هو "خلود" أما ما نؤثر التوقف

عنده فهو كيفية رسمه لشوقي:

كان شوقي يصفى وما كان يصفى هو في عالم من الفن ثاني
كلما مد رأسه يرقب الوحش من رأيت العينين تحتلجان
ثم يفضي مهمهما مثلما جر بت يأنس شبايات اللثاني
ينظم الشعر وهو يلقي الأحاديث نكت فيأتي بأهدات البهين
روحه في السماء وهو على الأر من كلا العالمين مختلفان
هو شوقي جسمه يرى ويناجي وهو في الشعر طائف نوراني
شركسي أعبا على العرب مأثا هـ فحسان ليس يأنس
وله في الدبح مالم يدانيه به ابن عبادان في بني حمدان
حكمة مشرقية في خيال فارسي في منطق عدنان
ينثر الدر عبقريا عجيبا ليس من مسقط ولا من عمان
لنا بالدر أعسبر الناس لكن ذلك النوع ندعن إمكانية
فلسلا كل جوهر فين قا ل لديه مثل لم فلسلا لا
لا تزال صورة شوقي المستكملة بفنون شعره في
مراحل حياته ممتدة إلى آخر هذه القصيدة البادرة. لكننا
نجد في تلك "اللقطات" التي أخذت عن قرب شديد وما تدل
على خبرة بالنفس وخبرة بالشاعر وخبرة بسر الإبداع
وخصوصيته. نبطا نادرا من أنماط التصوير وقدرة فائقة
على الملاحظة الدقيقة، تؤذيها لغة طيبة، وأنفعال يجيد
صاحبه السيطرة عليه وتوجيهه بحيث يتوازن الأداء والمعنى.
فلا يقصر ولا يشتط.

1. The first part of the paper is devoted to the study of the properties of the function $f(x)$ defined by the equation

$$f(x) = \int_0^x \frac{1}{1+t^2} dt, \quad (1)$$

where x is a real number. It is well known that the function $f(x)$ is increasing and concave down on the interval $(-\infty, \infty)$.

الفصل الخامس

صور جلال ضفاف

في الفصول الأربعة التي سبقت تدرج الطرح المنهجي في إطار موضوع الصورة الفنية في شعر على الجارم من العام الذي يشاركه فيه غيره من شعراء جيله في تعاملهم النمطي مع فنون التصوير الشعري. إلى الخاص الذي يميز شعر على الجارم أو يميز به شعر على الجارم. وكذلك تدرج الطرح المنهجي من الجزء إلى الكل. فمن الصورة التي يدرجها في صناعة بدأها شاعر قبله (كما فعل مع قصيدة إسماعيل صيري الغزلية) إلى الصورة التي "ينحتها" بإرادته الحرة. ثم يختار لها سياقها. أو تكون هي ثمرة هذا السياق. وأخيرا كانت لنا وقفة مع الصورة المرسومة بالكلمات دون إصرار على التصوير المجازي بأماطه المعروفة (التشبيه والاستعارة والكناية).

لقد تحدثنا عن فن الجارم الشعري بما نرى أنه يكشف عن جماليات الصورة - بمستويات الأداء المختلفة - في هذا الشعر. ونعتقد أنه قد يكون مطلوباً أن ندع شعر الجارم يقدم نفسه. ويعرض قدراته الخاصة من خلال اقتباسات شعرية على قدر من الامتداد الذي يأذن باستيفاء الصورة. دون أن تقطع عليه تداخلات الشرح والنقد والتعليل انسيابيته الخاصة.

لعله من المناسب أن أقول إن الصفحات السابقة ثمرة قراءة مدققة في "كل" ما كتب الجارم من شعر سواء كان الشعر من إبداعه. أم كان من انتخابه. وأوضح ما أرمى إليه بهذه العبارة الأخيرة بأن أذكر بأن الشاعر كتب عدداً من الأعمال النثرية. السردية. فقدم إلى فن الرواية العربية. في السنوات السبع الأخيرة من حياته تسع روايات هي:

- ١- شاعر ملك: قصة المعتمد بن عباد الأندلسي - ١٩٤٣.
- ٢- سيدة القصور: آخر أيام الفاطميين بمصر - ١٩٤٤
- ٣- غادة رشيد: عن الجهاد الوطني في مواجهة الحملة الفرنسية - ١٩٤٥

- ٤- الشاعر الطموح : المتنبي في صحبة سيف الدولة - ١٩٤٧
 - ٥- خاتمة المطاف : المتنبي في مصر وحتى مصرعه - ١٩٤٧
 - ٦- فارس بنى حمدان : عن حياة أبي فراس الحمداني - ١٩٤٨
 - ٧- مرح الوليد : وهو الوليد بن يزيد بن عبد الملك - ١٩٤٨
 - ٨- هاتف من الأندلس : الأندلس في زمن ابن زيدون - ١٩٤٩
 - ٩- الفارس المثلث : عن فتح الأندلس عام ٩٢ هـ - ١٩٤٩
- هذه الروايات التي تنتقل في الزمان (العربي) والمكان، تتجاوز الألف ورقة. هي نتاج سنوات العمر الأخيرة. وتستحق أن نستخلص بعض الأمور المهمة من سياقها في رحلة العمر. وفي علاقتها بالشعر (والصورة الفنية بخاصة) موضوعنا الأساسي.
- أولا : من الناحية الموضوعية نعرف أنها جميعا تستمد بيئتها التاريخية من المجتمع العربي في الشام والعراق ومصر والأندلس وهي المناطق المؤثرة في التاريخ العربي. ولهذا ستعد هذه الروايات - بموضوعها - إسهاما صريحا في تنمية الوعي القومي العربي. ونأصيل الانتماء العربي لدى القارئ المصري - بصفة خاصة، الذي كان يجد رعاية فنية محوّر آخر. يؤثر التوجه إلى التاريخ المصري القديم.

كما فعل عادل كامل. وجيب محفوظ وغيرهما.

ثانياً: أننا حين نتأمل الأعوام التي أنتج فيها الجارم رواياته التسع. وهي الأعوام الأخيرة من العمر سنكتشف نوعاً من الارتباط العكسي مع نشاطه الشعري. بما يجعل من هذه الروايات ما يوشك أن يكون تراجعاً أو تحفظاً على مدائح الكثيرة لأفراد الأسرة الملكية. إن هذه القصائد المادحة، المسرفة، المكررة تقريباً، قد تترك شعوراً مضاداً أو رافضاً لدى قارئ يعيش في زمن آخر من ثم لا يدرك أن الشعر - في اتجاهه العام نحو الملك وأسرته - كان تابعاً وليس موجهاً للأفكار والمشاعر السائدة في الوطن (بصرف النظر عن قلة كان لها رأى مختلف) وقد ظلت هذه الأفكار والمشاعر مهيمنة أو تكاد حتى نشوب حرب فلسطين (١٩٤٨) التي أظهرت - بحسب - الضعف والخلل في جسد الدولة. بدءاً من رأسها (الملك) وتلاحظ أن قصائد الجارم، في الملك وأسرته، تراجعت، ثم توقفت مع تزايد اللغط حول مفاسد القصر منذ منتصف الأربعينيات. وهي الفترة التي اتجه فيها إلى الرواية. وإن لم يهجر الشعر، فليس باستنطاعة شاعر أن يهجر الشعر. وقد

ابتعدت هذه الروايات عن لغة التمجيد والإشادة بالملوك. الذين لم تسند إليهم البطولة في صنع الأحداث، إلا في حالات قليلة. إذ استأثر الشعراء بالاهتمام الأول، فكان الجارم قد حرك. وفي يده "بوصلة الإبداع" من الذات إلى الموضوع. وهو الشعر نفسه. وليس موضوع الشعر. ثالثاً: قد ألقينا إلى أساسه. وهو أن الجارم اختار لروايته أن تكون عن شعراء أولاً. إذ فاز المتنبي بروايتين. ومعاصره اللدود أبو فراس الحمداني برواية. وفاز المعتز بن عباد صاحب غرناطة. وهو شاعر مجيد. برواية. والشاعر ابن زيدون بأخرى. وكان الوليد بن يزيد شاعراً كذلك. وبهذا فاز الشعراء بست روايات من تسع. وهذا يعطى مؤشراً مهماً عن تصور الجارم للتاريخ العربي. ودور الشعراء في تسجيله والتفاعل معه. وربما صناعته أيضاً. على أن الروايات الثلاث الأخرى لم تهمل الشعر ولم تغفل عن الشعراء. فمساحة الشعر فيها تأخذ نفس المدى والاهتمام الذي حظيت به الروايات الأخرى. حتى مع غياب الشخصية المؤثرة القائدة للأحداث. من بين شعراء هذه المرحلة أو تلك. من "ثالثاً" هذه نريد أن نراقب كيف قرأ الجارم تراث

العرب الشعري. وماذا أثر منه فدفع به إلى سياق رواياته. وشكل من أجله المواقف. وطور الأحداث. وأجرى الحوارات. وأول ما نلاحظه هنا أنه لم يكن يحصر اقتباس الشعر في الرواية فيما ينسب إلى "بطلها" الشاعر. إن نثره معجّن بالشعر مزوج به في شتى المواقف والمناسبات. وإن الشاعر المعنى في الرواية يقول شعره. وهذا بعض حقه. ولكن بقية الشخصيات لا تعيش معه في شعره. إنها -- ربما -- تناقضه. وأحياناً ليست قليلة. تعارضه. وهي في هذا أو ذاك تعيش كل عصور الشعر العربي. التي تبدو في روايات الجارم عصراً واحداً له زمانه الخاص. وحضوره المستمر. وهنا يتجلى عمل الذاكرة ويتكشف اتساعها. بعبارة أخرى، إنه إذا استطاع المؤلف أن يضع أمامه ديوان ابن زيدون -- على سبيل المثال -- كي يقتطف منه ما يرى أنه يناسب موضوعه. وشخصيته. والأحداث التي خرس عليها الرواية لتطوير حبكةها. فإنه من الخيال أن يتمكن من إجراء الصنيع نفسه حيال كافة الشعراء الذين يستعين بأشعارهم. إذ من الواضح أن استدعاء هذه الأشعار لا يخضع لغبر مبدأ التداعي. وإلحاح المناسبة.

التي تصنعها وتجليها لحظة التأليف. ولا يمكن التدبير لها. وتوقعها قبل حدوثها. وقد يحدث - في بعض المواقف - أن يكون هذا الاستدعاء مشكلا بقواعد أخبار أدبية مروية في كتب النقد التراثية. وكتب الأخبار الأدبية. وحتى على افتراض استمداد عناصر الحوار (الأدبي) من مصدر قديم. فإنه لابد سيكون من مقتنيات الذاكرة وليس مصنوعا بقوة وجوده في المصادر التراثية. لأن ارتباطه بالسياق الروائي أقوى من عناصر تكوينه الأول في تلك المصادر.

في رواية "فارس بن حمدان" يتعهد شخصية أبي فراس منذ صباها الباكر. فيسند إلى أمه كيف قسمت وقته إلى مجلسين. أحدهما بين الأدباء والشعراء. والآخر فوق صهوات الخيل. ثم يفصل في الأول تاركاً الآخر للزمن والمواقف أن تكشف عن أسرارها. أما الشعر فإنه يجعل أبا فراس تلميذا للناشئ الأصغر (الشاعر المجيد الذي أحمله المتنبي فيما بعد) ويلتزم اجتماع الشيخ والمريد حول بائية الكميت في مدح بني هاشم. إن خليل هذه الأسطر يدل على معرفة واسعة حذرة. فالدولة الحمدانية دولة

شيعية هاشمية وإن أعطت ولاءها لبني العباس في بغداد. ونابذت الفاطميين في مصر. والكميت متشيع لهم ما يدخل هذه الإشارة في جوهر الشخصية وسرها. ثم يسجل نموذجين - وليس واحدا - من بواكير شعر أبي فراس. وفي "الشاعر الطموح" يحرص على تأكيد الطابع الأدبي العلمي لمجلس سيف الدولة. ويرصد كيف توالدت إدانات المتنبي واتهامه بالسرقة في شعره في هذا المجلس الذي شهد أمجاده الفنية. ويستدعي هذا الامتداد العكسي في بينات الشعر القديم حتى يصل أبا تمام والحارث بن حلزة. ويمتد في المكان حتى يدخل قاضي حلب (الرقى). وفيما يتصل بالمتنبي - بصفة خاصة - فقد جعل حياته محاصرة بشعره. فقد كان يتلبسه روح التحدي. ويلج عليه أن يكون حادا وصادقا ومباشرا. ومن ثم ضاقت عليه الأرض بما رحبت. لكثرة من غمز ومن هجا ومن عرض به من أصحاب السلطان في بقاع مختلفة ما لبثت أن أخذت عليه طريقه. حتى لم يجد مكانا ييسر حمايته عليه. وفي "شاعر ملك" يأتي بقطع لشعراء الأندلس: يحيى الغزال (وإن لم يذكر اسمه) وابن شهيد.

ثم يؤسس شخصية ابن عباد على عرض لجانب الشعر في أبيه "عباد" كما ترد اسماء أبي ذؤيب الهذلي. وعمر بن أبي ربيعة وعلى بن الجهم!!

ليس من أهداف هذا الفصل أن يتعقب ما استدعى الشاعر الجارم من أشعار أزمنة ماضية في رواياته. ويكفى أننا أبرزنا مدى اهتمامه بأشخاص الشعراء وتركيز الضوء على أشعارهم والاطمئنان إلى مقدرتها على جلاء صور العصور والكشف عما فيها من صراعات متنوعة. وهذا - على أية حال - مبحث مهم يستحق أن تعقد له دراسة خاصة متأمية بمنهج إحصائي. ومتأنية في تتبع تصنيفات ما اقتبس في سياق كل رواية على حدة حتى يتبين أفق التوقع وتحدد المرجعية وتتكشف العروق المتشابهة تحت الوعي محكومة بتفاعلات التناص. أما الجانب الذي استحق الاهتمام من زاوية "الصورة" - وهي ما نعني به - فهو مدى حرص الجارم على استخدام الشعر الذي يتمثل به. أو يدفع به في سياق رواياته. من حيث هو احتفاء بالجانب الصوري في صياغته. وهذا - بحق - هو الأمر اللافت الذي يدل على وعي بأهمية الصورة. وفرح بالصورة.

الجديدة والطريفة. فإذا جأوبها إيقاع يبرز حسنها. تصعد به إلى منصة الغناء. فإنها بهذا تكون في أبيه رونقها. حتى يسجل قطعاً متتابعة من شعر المعتقد. يضعه - في مجلسه - على لسان مغنية يختار لها اسم "نشوة" لترقص الصور في حومة الغناء والعزف في توافق ملهم:

ولقد شربت الراح يسطع نورها والليل قد مد الظلام رداء
حتى تدمى البدر في ظلماله ملكاً تنامى بهجة وبهاء
وحكىته في الأرض بين مواكب وكواعب جمعت سنا وسناء
إن نظرت تلك المروع حنادسا ملأت لنا هذى الكؤوس ضياء
وإذا تغنت هذه في مزرع لم نال تلك على التريك غناء

ويستخف "المؤلف" الطرب. فلا يكتفى بهذه القطعة النادرة من شعر الثراء. الثراء في المشاعر. وفي الترف. وفي النظر إلى الطبيعة. وفي الصور. وهو الأمر الذي يعيننا. فهذه القطعة كل سطر أو بيت فيها يرسم صورة كاملة. ولا يحول كماليها عن أن تزدها جمالا بالانفتاح الطريف على الصورة التي تليها. حتى تتم لوحة جدارية ممتدة مع ختام البيت الأخير. على أنه لا يكتفى بها. ولا يفكر في دواعي الرواية. وأن هذا التسوسع في إيراد

الشعر يعطل تدفق الأحداث التي يحرص على تسجيلها
ويبطيء من حركتها. فهو معنى في هذا الوقت بإشباع
اللحظة. وتلوين الصور. وتأكيد تناظرها حتى غيبط
بالقارئ فإذا هو مسلوب بما فيها من حرارة الجمال الخي
وروعة الفن المصور. ولهذا يسجل من شعر المعتمد أيضا:

يا صفتوى من البشر يا كوكبا بل يا قمر
يا غصنا إذا مشى يمشى لنا عند السحر
يا نفس الروطنة قد شد وثاقى إذ فتر
مضى أناوى يادوا السمع منى واليصر
ما يغذى من جوى بما يغيبك من غصر؟

إن أكثر هذه الصور لا يصدر عن تعمق أوتفلسف. وهي
ليست مبتكرة جديدة. ولكنها موقعة مرقصة. وأيضا
فإنها شديدة التجذر في طبيعة الموقف. وهو مجلس
الغناء والسمير.

وفي "هاتف من الأندلس" يصنع مجلسا أطرافه أو
أركانها ابن زيدون وابن حيان. وضيف مشرقى قادم من
بغداد اسمه محمد الدارمي. تطرح فيه هموم

العرب (الراهنه) في صيغة أندلسية. حتى يقول ابن حيان في صيغة عصرية :

"إن التحاسد والتنافس والاعتصام بالأجنبي والتكالب على الحكم والغلب. كل أولئك كان شره مستطيرا". ويضئ الحديث مطارحة. حتى يذكر الدارمي (القادم من المشرق) أبياتا للمستعين بالله (الأندلسي) فيذكر ابن حيان زعما يقول إن أبيات المستعين بالله إنما هي معارضة لأبيات قالها هارون الرشيد. وهنا يتصدى ابن زيدون قائلا : "هذا من وضع الرواة. فإن الرشيد لم يكن شاعرا" ومرة أخرى يتصدى الدارمي لرواية شعر أندلسي لخليفة أموي آخر من خلفاء الأندلس هو المستظهر بالله. و يصف قطعته بأنها "من أرق الشعر وأروع". قالها بعد أن خطب ابنة عمه فلوته أمها وحجبتها عنه. يقول فيها:

وجالبة عذرا لتصرف رغبتى	وثأبى للعالي أن جيز لها عذرا
يكلفها الأهلون ردى جهالة	وهل حسن بالشمس أن تمنع البدر؟
وماذا على أم الحبيبة إذ رأت	جلالة قدرى أن أكون لها سهرا؟
جعلت لها شريطا على تعبدى	وسفت إليها في الهوى مهجتى مهرا
تعلقتها من عيد شمس غريرة	محبرة من صيد أبائها غرا
حمامة على العيشمين رفرفت	فطرت إليها من سراتهم صفرا

وإلى أولى الناس من قومها بها وأنبئهم ذكرا وأرفعهم قدرا
جسمنا وأدب وخلق موطأ ونفط إذا ما شئت أسمعك السحرا

ليس الجديد في هذه القطعة أن قائلها ملك في موقف
الرجاء والتحنن . وحسب . وليس أنه يخضع - وهو الملك -
للحب . حتى يقبل المنافسة ويباهى بنفسه في حليتها
أيضا . وإنما هي - بالإضافة إلى هذا - تنطوى على عدد من
الصور الطريفة . مجازية في جواهرها . مألوفة في جزئياتها
غاليا . ولكنها توضع في علاقة جديدة فتكتسب رونقها
الخاص . فمن المألوف تشبيه الجميلة بالشمس . وتشبيه
النابه من الرجال بالبدر . ولكن الخليفة الشاعر صاغ
علاقة . وضعها في شكل استفهام إنكاري : وهل حسن
بالشمس أن تمنع البدر؟! على أنه يستقر في درجة من
الابتكار حين يقول :

حمامة عش العيشمين رفرت فطرت إليها من سراتهم صفرا
ولقد أنبأ عن وجه تعلقه بجميلة قومه . فالصقر لا
يسعى إلى الحمامة معجبا . بل نهما . وبهذا حفظ على
وعده بشرط أوجبه على نفسه "التعبد" بهذه الصيغة
المتبسة . فلا تحدد العبارة هل تعبد هذا فيها بذاتها

(يتعبدتها) أو أنه يرمز إلى جرده عن طبائعه التي قد
تذمتها أو تدم شئنا منها. والمعنيان يقبلان بدرجة
متكافئة الشطر الثاني حيث يسوق مهجته إليها مهراً!!
وإذا انتهينا إلى هذه الغاية نستعيد مفردات المشهد
لنكتشف أن الدارمي القادم من المشرق هو الذي يروى -
في المرتين - أشعار خلفاء الأندلس. في حين يروى ابن حبان
الأندلسي أبياتا لخليفة مشرقى (الرشيد) ويتولى الشاعر
(ابن زيدون) ببصيرته الفنية دحض نسبة هذه الأبيات إلى
الرشيد. إن العجب من معرفة الدارمي بأبيات غزلية
لشاعرين من خلفاء بني أمية في الأندلس. لن يكون
داعية للعجب من معرفة الجارم بها. وتمييزها. ووضعها في
سياقها. وصياغة معناها النفسى بوضعها في موقع
تبادلى يؤكد وحدة الفن العربى. لأن القضية في الرواية
هى الوحدة العربية. حتى وإن قامت الأحداث على صفحة
من تاريخ الأندلس.

وفى الرواية ذاتها مشهد آخر تشكله الصور المتحاوره.
لم نجد لأبياته الثلاثة أصلا فى الموسوعات الأندلسية.
ولعله من مداعبات شعرائنا المحدثين. وقد أضافه الجارم إلى

زمن الرواية. دون أن يعين له شاعرا. إذا اكتفى بالقول بأن
القائل بالشطر الأول شاعر ناشئ. جاوبه شاعر آخر لم
يعرفه أحد ولم يعرف نفسه. والشاهد كله يجرى في
إحدى حانات قرطبة. وشطراته المتبادلة بين الشاعرين:
الناشئ والمجهول جرى على هذا النسق:

— وراقصة أما نضارة خدها ..

— قورد. وأما خصرها فقضيب

— عشقت بنى الأسبان طرا لأجلها ..

— وكل حبيب للحبيب .. حبيب

— لها بين أحناء الضلوع كتيسة ..

— وعزمت على حمل الغرام صليب

هذه بعض أمثلة ومناذج. أردنا بها أن نقرب من وعي
الشاعر الجارم بفن الصورة في الشعر القديم. وقدرته على
استخدامها في موضوعات غير شعرية (ونقصد السياق
النثري دون أن نتطرق إلى شعرية التاريخ) وقد جئنا الأخذ
من اقتباساته عن الشعراء المشاهير الذين نقر من حيث
المبدأ بأنه يملك معرفة واسعة بسيرهم. وبالجيد والمتداول
من أشعارهم. فهذا الأمر ميسور لمن يلهج به أو يتشغل

بمدارستهم. أما هؤلاء الذين ذكرنا من أشعارهم فإنهم بحاجة إلى خبرة خاصة. وعلاقة مدققة دؤوب. وهذا ما يدل عليه الاستشهاد. وقد دلت الأمثلة - وما أخذناه قليل من كثير - على أن الجارم كان يملك حس الصورة. تستهويه طرافتها. وعلاقاتها. أكثر مما يستهويه المعنى المجرد مهما كان عميقا أو متفلسفا. ولا يكون هذا إلا من شاعر صحيح الإدراك لوظيفة الشعر. واسع المعرفة بمذاهب القول عند الشعراء في عصور شتى. حيث تتعبد طرق الأداء. وتتمايز. فيعرف البصير بها كيف ينخير. وكيف يعرض. وكيف يوطد السياق ليستقبل الصورة ويبرز ما فيها من ندرة وجمال وخصوصية.

(٢)

فى القسم الثانى من هذا الفصل المتوسع فى استجلاء مصادر الاهتمام ونوعية التعامل مع الصورة فى قراءات الشاعر. نقدم ستة نماذج مقتطعة من قصائد الجارم. نقدمها مستغنية عن الشرح. متحررة من ضوابط الدراسة المنهجية. لتحظى بحرية التلقى ومرونة التأويل وابتعات الذوق الخاص. وقد راعينا - فى الجانب الموضوعى - أن تكون مثلة لفنون الشعر - أو أغراضه - التى جرى فيها فن الجارم. ونحن ندرك، بل ننبه، إلى أن اقتطاع أبيات من تكوينها الشامل داخل بنية القصيدة لن يكون قادرا على أداء حق هذه الأبيات فى التذوق والفهم. لأن الجزء لا ينبىء بالكل. ولأن الاقتطاع ربما - يعتمد إلى المساحة الأكثر خصيا. ومن ثم يكشف عن مدى الحيوية فى هذا الجزء المقتطع. ولكنه لا يكشف عن مدى صلته. ومساحته

المتداخلة مع سائر القصيدة. ولهذا سنتبع هذا الفصل باختيار عدد من القصائد ننتخبها لنضعها أمام القارئ في صورتها الكاملة. أما في هذا الموضع فإن الاجتزاء له وظيفة أخرى. فقد أثرنا فيه ما يؤدي تميز الصورة في القصيدة. مؤجلين صورة القصيدة إلى المختارات التي نختم بها هذه الدراسة. ومع الإقرار بالمبدأ النقدي الذي يرى أن الصورة تستغنى بنفسها. وتفيض بغناها وتبوح بسرها دون استعانة بأي عنصر آخر خارج تكوينها في ذاته. فإننا سنمهد لكل قطعة بكلمات نتحرى أن تكون قليلة جداً. لا توجه التلقى بقدر ما تضعه في زاويته الصحيحة. وبخاصة لدى القارئ الذي لم يقرأ من قبل هذه القصائد في الديوان.

1 - من مطلع قصيدة : الحبيب والحبيب

* غزليات الشاعر المصنوعة بغرض الغزل قليلة جداً. ومنها. وأجودها هذه الأبيات.

* معاني الغزل تقليدية. وصورة تراثية. وربما نتذكر عمر بن أبي ربيعة في بعضها. غير أن عذوبتها عصرية. وخاصة.

مالى فتنت بحفظك الفتاك
يسراك قد ملكت زمام صبايتى
فإذا وصلت، فكل شيء باسم
هذا دمي في وجنتيك عرفته
لو لم أخف حر الهوى ولهيبه
إني أغار من الكؤوس فجئني
خدعتك ما عذب السلاف وإنما
لك من شهابك أو دلالك نشوة
وسلوت كل مليحة إلاك؟
ومضلتى وهداى في يمينك
وإذا هجرت، فكل شيء ياكى
لا تستطيع جحوده عيناك!
جعلت بين جوانحي مثواك
كأس الدائمة أن تقبل فاك
فقد نقت لما نقت جلو لماك
سحر الأثام بفعلها عطفاك

قالت خليلتها لها لتلينها
هي نظرة لاقت بعينك مثلها
قد كان أرسلها لصيدك لاهياً
عهدي به ليق الحديث فماله
إياك أن تقضى عليه، فإنه
إن الشباب وبيعة مردودة
فتشتمى ورد الحياة فإنه
لم تنصت، ومشيت غير مجيبة
وبكت على، فما رحمت بكاءها
ماذا جنى لما هجرت فتاك
ما كان أغناه وما أغناك!
فقررت منه وعاد في الأشرار
لا يستطيع القول حين يراك؟
عرف الحياة بحبه إياك
والزهد فيه تزلت النساءك
يمضى ولا يبقى سوى الأثواك
حتى كأن حديثها لسواك
ما كان أعطفها، وما أفساك!

٢ - من مطلع قصيدة : كل بيت فيه سعد مائل

* فاز سعد زغلول بأكبر عدد من القصائد قيلت في شخص واحد. عدا الملك فاروق. فقد هنأه بالوزارة. وبالنجاح. ورثاه. وجدد الرثا عند إنشاء تمثاله. وفي ذكرى رحيله. وهذه القصيدة عند نقل رفاته.

* تستطيع أن تتذكر قصيدة شوقي في رثاء أم الحسين.

* * *

وارفعوا الستور عن الصبح المبين	اكتشفوا الثرب عن الكنز الدفين
زاد في لآلئه طول السنين	وابعثوه عسجداً مؤثلقاً
كان إن ضال بقدر الدارين	وانتصوا من غمده سيف وغي
للحفاظ المر والعزم المكين	وقناة جل من ثقفها
وهي كالحق صفاة لا تلين	لوت الدهر علي باطله
غادرت غير جريح أو طعين	هزمت جيش الأباطيل فما
إنما الخلد جزاء العاملين	كتب الله على عاملها
ومصاص الطهر في دنيا ودين	جسدت ضم سناء وسنا
في السموات بعز المالكين	طاعة الأملاك فيه امتزجت
وعن الإقصاد والرأي الرصين	فتشوا في الثرب عن عزمته
إن رأيت أبصاركم نور اليقين	واغفوها أبصاركم في هبته

واخشعوا بالصمت في محرابه
وانتحوا من قبره ناحية
وحنانا بضرب ريح طامنا
وجئت مصر به خاشعة
صيحة قدسية إن سكنت
فلهما في مصر رجوع ورين
وعرين حل فيه ضيقهم
رحمة الله علي ليث العرين

٣ - من قصيدة : الأعمى

* كان الشعر الاجتماعي نشاطا مطلوباً مقرراً على شعراء
العصر. وفي دواوين الشعراء (بن فيهم العقاد الذي هاجم
الشعر الفيري) باب ثابت للشعر الذي شارك في الأحداث
العامة. هذه القطعة لتشجيع التبرع لجمعية خيرية.
* في الأبيات التالية ما يمكن أن نعهده الوجه الآخر للنشاط
الجارم الشعري. ففي ديوانه مسحة عامة مشغولة أو
مشغوفة بكبراء العصر. وهنا يقول شيئاً آخر فيه حث
وتهديد.. وخريض.

أبها الوادعون بمشون زهواً
ينفقون القنطار في ترف العيد
ويرون الأموال تنثر في اللـ
إن في بلدة العز جحوراً
كل حجر بالبؤس والفقر ملو
بسقت فيه للجراثيم أفنا
لو رأيت الأشباح من ساكنيه
يرهب النور أن يريه منـ
خسب الطفل فيه في كفن المو
أبها الأغنياء أين نداكم؟
هم عيال الرحمن ماذا رأيتم
بين جبرية وبين اختيال
ش . ولا يحسنون بالثقال
هو . فلا يجزعون للأموال
منزعات بأدمع الأطفال
ء . ولكنه من الزاد خالي
ن تدلت بكل داء عضال
لرأيت الأطلال في الأطلال!
را . وتخشى أذاه ربح الشمال
تي وقد ضمه الرداء البالي
بلغ السيل عاليات القلال!
أو صنعتم لهؤلاء العيال؟

٤ - من قصيدة : يوم السلام

* مناسبة القصيدة إعلان انتهاء الحرب العالمية الثانية
(١٩٤٥) والفرح بالسلام قريب الى قلب الشاعر. ولكن الجسارة
في الوصف تأتي من مخالفة المألوف حين يرى في العلم -
مجرداً من الالتزام بالقيم - كارثة علي الإنسانية.
* ثم.. نرى كائنات الطبيعة على مساحة الكون. وليس
بمقدار الأرض. تتلبسها حالة إنسانية..

قتل العلم . كيف دبر لـ _____ عتاداً . ولدمار جنودا
فهو كالحمر تنتشر الشر والإلـ _____ ثم وإن كان أصلها عنقودا!
أبدع المهلكات ثم تواري . خلفها بلاء الوري تهديدا
مادت الراسيات نعرا وخفت . من أفسائين كبدته أن يجيدا
وقلوب النجوم ترجف أن يجتـ _____ يوما إلى مداها الحدودا
محدثات عزت على عقل إبليـ _____ فعض الينان قدما بليدا
عالم في مكانه ينسف الأر . ض . وثان يحز منها الوريدا
حسرتا للحياة ! ماذا دهاها؟ أصبح الناس قاتلاً وشهيدا
هـ - من قصيدة : اللغة العربية في دار العلوم

* تأمل تفصيل الصورة. وهو يرسم بالكلمات. شخصية*
أستاذ يدار العلوم. وما يحدد به معالم الصورة. وحالة التراسل
المستمر ما بين الظاهر والباطن. أو الحسى والمعنوى. وشمول
المعاناة. ثم روعة الظفر في النهاية .

* * *

رب شيخ أفنى سواد الليالى ساهد العين جاهدا غير وائى
من بحوث. إلى كتابة نقد ثم من معجم إلى ديوان
يقنص الأبدات عزت على الصيـ _____ بد . فمأسيت بين الربا والرعان
سارجات كأنها قطع الوشـ _____ سى . يحترزن سندس القيعان

إن تسمع نباءة غين في الريـ
 فإذا ما أمن يخرج أرسا
 كل جزء في جسمهن له عبـ
 لم يزل صاحبي بعالج منهـ
 في فلاة لا يحمل الريح فيها
 كلما طار خلقهن تسرين هـ
 فتراه حيناً كما وثب اللبـ
 وهي تلهو به . فأنا جافـ
 مرة في مدى يديه . وأخرى
 لم يقف نادماً يقلب كقـ
 ثم كانت عواقب الصبر أن ذلـ
 ملكته أعناقها في خضوع
 رب شعر له يردده الدهـ
 يتمني الربيع لو تخذت
 من بنات الخيال لو كان يسقى
 رددته القيان يكسبته حسـ
 قد أثار الغبار في وجه ميمو
 كان شوقي يصفى وما كان يصفى
 كلما مد رأسه يرقب الوحـ

ح . كسر يمان بالكتمان
 لا . كخيل نشطن من أرسا
 من علي الشـ أو له أذنان
 من نفارا مستعصيا . ويعاني
 غير رنات قوسه المرتان
 بقاء . في غيبهب النسيان
 ح . وحيناً ينساب كالأفعوان
 هـ . وأثناء تملئ له فتداني
 ما له بافتناصهن يدان
 هـ . فعال الخوف الخيران
 ست له الشاردات بعد الخران
 وحبته قيادها في لسان
 ر . فتصفى مسامع الأكوان
 منه حلاها نواذب الأغصان
 لعبدتهاه من بنات الدنان
 سنا . فأرني علي جمال القيان
 ن . وعفى على فتى ذبيان
 هو في عالم من الفن ثاني !
 ي . رأيت العسيتين تختلجان

ثم يغضى مهمهما مثلما جر
 ينظم الشعر وهو يلقي الأحاديث
 روحه في السماء. وهو على الأر
 هو شوقي جسما يرى ويناجي
 شركسي أعيا على العرب مآنا
 وله في المديح ما لم يدانيه
 حكمة، مثنوية . في خيال
 ينثر الدر عبقريا عجيبا
 أنا بالدر أخبى الناس لكن
 فاسألا كل جوهري فإن قا
 يا خليلي لا تهيجا لي الذك
 ناواتني بالله ديوان شوقي
 ثم سيرا على الأصابع في صم
 مرة ألتقي به أمد الع
 بين راح وروضة وغدير
 ووجوه الامال أزهى من الزه
 غزل أذهل القواني عن الحسب
 حين يشدو يصغى له الطير حيرا
 ذاك صوت به خصصت من اللد

بت بالجنس شاديات الثاني
 ث فيأتني بأبدات البيان
 ض . كلا العالين مختلفان
 وهو في الشعر طائف توراتي
 ه . فحسان ليس بالحسان
 ه ابن عيدان في بني حمدان
 فارسي. في منطق عدنان
 ليس من "مسقط" ولا من "عمان"
 ذلك النوع تد عن إمكانية
 ل لديه مثل له فاسألاتي
 رى. فقد نالني الذي قد كفاني
 لأراه كعهده ويراني
 ت . وفي حضرة "الأمير" دعاني
 سود نظير الصيا طليق العنان
 وحسان. مضى زمان الحسان!
 ر . وغصن الشياخ في ريعان
 ن. ومن أين مثله للغواني؟
 ن مقيظا مسائل من حكايا؟
 ه . فمن أين جاء للإنسان؟

٦ - من قصيدة : أفول نجمين

* ومما طياران مصريان (حجاج وشهدى - مسلم ومسيحي) قادا أول سرب من بريطانيا عام ١٩٣٣ فسقطت طائرتهما فوق فرنسا. تأمل تكافؤ الحزن. والاهتمام بمشاعر لحظة الخطر وحديث الباطن.

* * *

حجاج ! لاقيت اليقين مكافئاً	بطلاً. وبالشهدى! قضيت هملاً
ركبنا الهواء. وكل نفس لو درت	غرض تنازعته المنون سهاماً
والموت يلقي الأسد في عريسهما	ويقول حول كناسهها الأراماً
لا الدرع تصيح حين تبطش كفه	درعاً. ولا السيف الحسام حساماً
ركبنا جموح الجو يلقى رأسه	كبيراً. ويألف أن ينيل زماماً
في عاصفات لم تزعزع منهما	عزماً كحد السيف أو إقداماً
والجو أكلف . والسماء مريضة	والليل داج. والخطوب ترامى
والموت يخفق في جناحي جناح	ملاً الفضاء شراسة وعراماً
يسما إلى الخطيب العيوس . وإيها	يلقي الكمي فضائه بساماً
لهفى على البطلين غالهما الردى	لم يلكا دفعا ولا إحجاماً !
الموت ختتهما يصول مختلاً	والموت فوقهما يجوم زواماً
ثبنا لحكم الله جل جلاله	والخطب يلقيه الكرام كراماً

والسيف أكثر ما يلقى حتفه	يوم الكريهة صارها صمصاما
قد يتسنى الموت التمتع بجحرها	ويقول في آجامه الضرعاما
بما هو لها من غبطة لا نارها	برد، ولا كان الذهب سلاما
هل أخطرا فيها علي باليهما	النيل والآباء والأعماما؟
والوطن الصديان يرقب عبودا	ويلاه! قد عتادا إليه رما
أنفاسها فيها الوداع بلفظها	أم لم تدع لهما المتون كلاما؟
هل فكرا في الأم تشدب حظها	والزوج تسكت واليهين يتامى
إن السلامة قد تكون مذللة	ويكون إقدام الجري حاما
والمرء يلقى باعتبار كليهما	حمدا يخلق باسمه أو داما
والجند يعتد الحياة قصيرة	ويرى فتاء الخالدين داما

الفصل السادس

عشر قصائد مختارة « من ديوان الجارم »

مدخل موجز :

لعل أمر الاختيار - منذ مهرة أرسطو بتوقيعه - أنه معبر عن ذوق وفكر المختار وليس المختار منه. أو المختار له. إذ قال أرسطو : "اختيار المرء واقد عقله". وهذا قول دقيق. وربما احتاج الأمر مع شعر الجارم الي تجاوز رقم العشر. إذا كان الهدف التمثيل للجودة. وللتنوع معا. ولكننا لم نرد أن يغلب "شكل" المختارات على هذا الكتاب. ولأن الديوان مطبوع طبعا حديثا فاخرا.

فلماذا إذا هذه المختارات؟

« لأننا بحثنا الصورة الفنية في شعر الجارم. في نمطها المجازي. وفي امتدادها بالوصف. وانبساطها علي مقطع من قصيدة. ولم نعرض "لصورة" القصيدة في إطارها الشكلي. لأن هذا الجانب التشكيلي لا يدخل دخولا أوليا في مفهوم الصورة.

* ولأن الجارم - عند أصحاب الآراء الجاهزة - شاعر تقليدي، وربما متجهم. ومن ثم اخترت من شعره ما يصحح هذا القول، ويكفي أن نقرأ رثاءه لحفني ناصف، فليس له ما يشبهه في قصائد الرثاء، ونقرأ مداعباته، وحنينه، بل نقرأ: العاشق الغضبان، وهي هجائية للمحبوبة من نوع نادر.

* ثم نطيل التأمل في القصائد التي تهتم بالمعاني المجردة، مثل: الشباب، الجامعة العربية، الحب، اللغة العربية، لتراقب قدرة التوليد، وتقصى مكونات الموضوع.

هذه جميعاً قدرات شاعر تستحق الاهتمام

القصيدة الأولى

دعابة

عام ١٩٣٧م

- هيمتى مجلس أنس زانه صفوة من جباء الأصدقاء (١)
منطق الهزل به جند . وكم منطق الجد به القول الهراء (٢)
فتحارحنا حديثا عجبا فيه للروح وللعقل غداء (٣)
وجأذينا فنونا جمعت طرفنا ما رواه الأدباء (٤)
ثم رمنا أن نحاجى ساعة لتريح النفس من كد العناء (٥)
قلت : من يبدأ؟ قالوا: فابدئ أنت. فالكمل لما تلقى ظمأ (٦)
قلت للنحوي: قل. قال: وهل تركت حتى لنفسى من نماء؟ (٧)
قلت : فليأت البديعى بها شاعت الفطنة من لجز وشاء (٨)
قال: أتقنت بديعى كله غير نوع هو "حسن الإبتداء" (٩)
قلت للصرفي: فابدأ. قال: قد عاقنى الإملال فى "ريح" و"شاء" (١٠)
ثم قالوا: قل ولا تكثر فمن أكثر القول أمل الجلساء (١١)

قلت من يعرف علما وحجا
 ملاً الدنيا حياة إن بدا
 فأجابوا الشمس؟ قلت انتبهوا
 ثم قالوا زد فتأديت وما
 مورد يمشي إلى قصصاده
 فيه رى وحياة وشغاء (١٦)
 كف يمشي مثلما تزعم ماء؟ (١٧)

* * *

قلت : هل أبصرتم جسما يرى
 للعلا للفضل للدين وللأ
 فأجابوا: قد عجزنا. قل لنا
 قلت : في الأرض. وللأرض به
 هو في الطب "أبقراط" وفي
 وإذا أعطى أبيستم أنفا
 فأجابوا : اكتشف لنا حيرتنا
 قلت : كلا فانظروا وانتبهوا

* * *

هل رأيتم دوحه مثمرة
 هي في الصيف ظلال وندى
 كل آن في صباح أو مساء؟ (٢١)
 وهي دفء وحنان في الشتاء؟ (٢٧)

يجد اليانس في ساحتها	مؤثلاً حلو الجنى رجب القناء(٢٨)
سألوني، محسن؟ قلت: نعم	ملجأ القصاد كهف الفقراء(٢٩)
ثم قالوا: شاعر؟ قلت: أجل	شعره الدر بهاء وصفاء(٣٠)
ثم قالوا: زاهد؟ قلت: نعم	عنده الدنيا وما فيها هياء(٣١)
فأشاروا: ف عرفناه. وهل	يجهل البدر؟ فما هذا الغباء؟(٣٢)
عجبا حزننا ولم نقطن له	واسمه كالصبح نورا وجلال(٣٣)
لا نسميه فيكفى وصفه	فيه عن كل تعريف غناء(٣٤)
قم وسجل فضله واهتف به	وابتكر ما شئت فيه من ثناء(٣٥)

الهوامش

- (١) جبناء : كرماء شرفاء عظام.
- (٢) القول الهراء : القول الهزل.
- (٣) نحاسي : نتباري في الأحاسي وهي الأثفار.
- (٤) ظماء : متعطشون.
- (٥) حتى : اضطربت أقوال النحاسة في معاني حتى وفي إغرابها حتى لقد أثر عن "الفراء" أنه قال: أموت وفي نفسي شيء من حتى. من ثماء من بقية راح.
- (٦) البديعي : وهو العالم في علم البديع والبلاغة. القطننة : الذكاء. شاء : أراد .
- (٧) الصرفي : عالم الصرف وهو من علون اللغة العربية. الإعلال : باب في علم الصرف وهو من أهم أبوابه. في ربح وثناء في ربح أعلال بقلب الواو ياء. أما ثناء وهو جمع ثناء فأصل الهمزة فيه هاء.
- (٨) فياض : كثير.
- (٩) نوال : عطاء. ذكاء : حدة القلب وقيل الاشتغال.
- (١٠) مورد : منهل.
- (١١) رى : ارتواء - ماء.
- (١٢) فتنأوا : بعدوا .
- (١٣) الخالص : المحض .

- (١٩) الجيم : الكثير .
 (٢٢) أبقراط : فيلسوف ومطبيب يوناني وله قسم يعرف بقسم أبقراط
 بقسمه الأطباء عند بدء اشتغالهم بمهنة الطب .
 (٢٣) أبيستم : رفضتم . أنفا : عظمة وكبرياء . حائلاً : هو حاتم الطائي الذي
 ضرب به اللؤلؤ في الجود والكريم .
 (٢٤) أحاجيك : أنفازك .
 (٢٨) موئلا : ملأناً . حلو الجنى : حلو الثمر . رجب الفناء : متسع الجوانب .
 (٣١) هيام : تراب دقيق لا يرى .
 (٣٤) : غناء : استغناء .

القصيدة الثانية

الشباب

نشرت هذه القصيدة مجلة الهلال في سنة ١٩٤٧م

أهيت بالشعر أن يعودا إلى الصبا ناعما رغبدا (١)
بذكر ما مر من عهود لله ما أنضر العهود (٢)
ففي كل يوم أرى فناء وهو يرى حوله خلودا (٣)
طار حثيثا بكل أفق لما مشيت خطوتي وثيدا (٤)
وصوحت دوحتي . ومالت ولم يزل صادحا غريدا (٥)
ياخذ ما أبقت اللبالي ويبستغي فوقه مزيدا (٦)
جاري الباكيات عادت جفري بأوتاره نشيدا (٧)
في حكمة الشيب لي عزاء وكم وعيد حوى وعودا (٨)
كسادت أباديه وهي بيض تنسى حلى الشباب سودا (٩)

* * *

علوت طود الزمان حثي رأيت من فوقه الوجود (١٠)
وبان ما لم ين لغيري وكان عن عينه يعيدا (١١)
كان شبابي رفيق عمري فعشت من بعده وحيدا (١٢)

غاباب فلما مضى وولى
أبعث بالششوق كل يوم
وكم محوت السطور للما
يصور الحب في إطار
ويرسم الماضي المولى
ألح شخصى به كأنى
أين وروى وأين كئاسى؟
لم يبق منى سوى لسان
وفكرة صسورت تضارارا

* * *

فيا شباب البلاد صونوا
يعود فى الكون كل شىء
إن اشتكى النيل من ضيم
جسارة الرق قد تولت
قد ذهب العمر فى جدال
لا يدرك المسؤل غير عزم
فلأيقظوا مصر من جديد
لا ترسموا للظموح حدا
العلم أمضى من المواضى
مصر تريد السماء وثيا

الهوامش

- (١) أهيت : دعوت
- (٥) صوحت : جفت . دوحني: الدوحة الشجرة الكبيرة . مالت : انثنت.
- (٨) وعيد : تهديد . حوى : اشتمل . وعودا : بالخير
- (٩) حلى : زينة .
- (١٠) طود : الجيل العظيم .
- (٢١) نضارا: الذهب وقيل هو الخالص من كل شيء، نظمت عقودا : انتظمت في هيئة عقد وهو الذي تنحلى به النساء.
- (٢٢) شرخ الصبا : أول الشباب . يبيد : يذهب ويندثر ويباد.
- (٢٤) ضيم : ظلم . الورود : إتيان لقاء من منتهله .
- (٢٥) الرق : العبودية.

القصيدة الثالثة

حنين طائر

نظمت هذه القصيدة في سنة ١٩١٥م

- طائر يشهد علي فتن جدد الذكرى لذي شجن(١)
قام والأكوان صامتة ونسيم الصبح في وهن(٢)
هاج في نفسي وقد هدأت لوعة لولاه لم تكن(٣)
هزه شقوق الي سكن فيكي للأهل والسكن(٤)
ويك لا جـنـز لـنازلـة ما لطير الجو من وطن(٥)
قد يراك الصبح في حلب ويراك الليل في عدن(٦)
أنت في حضراء ضاحكة من بكاء العارض الهين(٧)
أنت في شجراء وارفة تارك غصنا إلى غصن(٨)
عابت بالزهر مفتبط ناعم في الحل والظعن(٩)
في ظلال حولهها نهر غير مسنون ولا أسن(١٠)
في يدك الريح ترسلها كيفما تهوى بلا رسن(١١)

يا سلب زمان الزمان أفق ليس للذات من ثمن (١٢)
وابعث الأنفان مطرية يا حياة العين والأذن (١٣)
غن بالدنيا وزينتها ونظام الكون والسفن (١٤)
وبقيعان هبطت بها وبما شاهدت من مدن (١٥)
وبأزهار الصباح وقد نهضت من غفوة الوسن (١٦)
وبقلب شرفه وله حافظ للعهد لم يخن (١٧)
كل شيء في الدنا حسن أي شيء ليس بالحسن (١٨)
خالق الأكوان كاللها واسع الإحسان والمثن (١٩)

* * *

كان لي إلف فأبعده فدر عني وأبعدني (٢٠)
أنا مد الدهر أذكّره وهو مد الدهر يذكّرني (٢١)
فد بنينا العش من مهج غسّلت من حوية الدين (٢٢)
من لدنه الود أخلصه والوفاء والظهر من لدني (٢٣)
كانت الأظفار غسده جنة المأوى وخسدي (٢٤)
وظننا أن نعيش به عيشة المستعصم الأمن (٢٥)
فرمت كف الزمان به فكأن العش لم يكن (٢٦)
طار من حولى وخالفنى للجوى والبيت والجزن (٢٧)
ولأى عني ومما برحت نازعات الشوق تطرقتني (٢٨)

ومضى والوجد يسبقه ودموع العين تسبقني (٢٩)

* * *

إن تزر يا طير دوحته بين زهر ناضر وجنى (٣٠)
وشهدت "التميس" مضطربا واثبا كالصافن الآن (٣١)
عبثت ربح الشمال به فطش غبطا علي السفن (٣٢)
فأنشد الأطياف واحدها في الحلى والحسن والجفن (٣٣)
وترث في المقام له قد يكون الموت في اللسن (٣٤)
صف له يا طير ما لقنت مهجتي في الحب من غين (٣٥)
صف له روحا معذبة ضاق عن آلامها بدني (٣٦)
صف له عينا مفرجة لأبى الدمع لم تصن (٣٧)

* * *

يا خليلي والهوى إحن لأرمالك الله بالإحن (٣٨)
إن رأيت العين ناعسة فتقرب بقطة الفتن (٣٩)
أو رأيت القيد في هيف فاتخذ ما شئت من جين (٤٠)
قد نعمنا بالهوى زمنا وشقينا آخر الزمن (٤١)

الهوامش

- (٥) وبك: عجباً لك. والجزع: نقيض الصبر. والنازلة: الشديدة من شدائد الدهر تنزل بالناس.
- (٦) حلب: بلد في سورية بالقرب من حدودها الشمالية. وعدن: بلد علي ساحل الخليج التسمي باسمها جنوبى جزيرة العرب.
- (٧) العارض: السحب المعرض في الأفق. والهن: المنصب الهطل.
- (٨) أرض شجراء: كثيرة الشجر.
- (٩) الحل: مصدر حل المكان وحل به أى نزل به. والظعن يسكون العين وفتحها مصدر ظعن أى سار وارتحل.
- (١٠) مستون: متن، والأسن من الماء: الأجن وهو المتغير الطعم واللون.
- (١١) نهوى: خيب. الرسن: الخيل تربط به الدابة.
- (١٢) سيدنا سليمان بن سيدنا داود عليهما السلام. والمعنى أن الله سخر لك الريح كما سخرها من قبل لسليمان.
- (١٤) السن: جمع سنة وهي الطبيعة.
- (١٥) الفيغان: جمع فاع وهو المستوى من الأرض.
- (١٦) الغفوة: النومة الخفيفة. الوسن: النعاس.
- (١٧) شغه الهم: مزله. الوله: الهم والحزن والخيرة.
- (١٨) الدنيا: جمع دنيا.
- (١٩) كالأه: حافظها. المن: جمع منة وهي النعمة.
- (٢٠) الإلف: الألف. الحبيب: القدر. ما يقدره الله عز وجل ويقضى به.
- (٢١) مد الدهر: مداه وطوله.

- (٢٢) المهج: جمع مهجة وهي النفس والروح، الخوبة: الإثم والذنب، الدين: الوسخ.
- (٢٧) الجوى: الخرقه وشدة الوجد، البث: أشد الحزن.
- (٢٨) نأى: بعد، النازعات: جمع نازعة وهي ميل النفس الشديد، تطرفنى: جئتني، والطروق في الأصل الجىء ليلاً.
- (٢٩) الوجد: الحزن والحب.
- (٣٠) الجنى: ما يجنى من الشجر مادام غصاً.
- (٣١) الشمس: نهر مشهور في الجلترا، الصافن: من الخيل ما قام على ثلاث قوائم وطرف حافر الرابعة، الأرن: النشيط مصلت الأذن.
- (٣٢) الحلى: جمع حلية وهي الصفة، والحلية أيضاً الحلى وهو ما تزين به المرأة من المصوغات والجواهر ونحوها، الجدن: حسن الصوت.
- (٣٤) تريت: اتد وتهلل، الثقال: القول، اللسن: الفصاحة.
- (٣٥) المهجة: النفس، الغين: مصدر غبته في البيع ونحوه يغيبه أى خدعه.
- (٣٨) الخليل: الصاحب، والهوى: الحب، الإحن: جمع إحنة وهي الحقد والغضب.
- (٣٩) عين ناعسة: فائرة والفتور من صفات الحسن في عيون النساء.
- (٤٠) القند: اعتدال القامة وحسن التكميل، الهيف: ضمور البطن ورقة الخاصرة، والجئن: جمع جنة وهي السترة وكل ما وقى.

القصيدة الرابعة

قبر حفنى

ألفى الشاعر هذه القصيدة بدار الإذاعة فى رثاء العالم الأديب
الشاعر حفنى ناصف عام ١٩٣٨م

يا قبر حفنى أجبني ماذا صنعت بحفنى؟ (١)
ماذا صنعت بعلم؟ وما صنعت بفن؟ (٢)
وما صنعت بفكر ماضى المثبقة وذهن؟ (٣)
طوبت خير مثاب لاطائفين وركن؟ (٤)

فنى كل يوم رثاء لصاحب أو خلدن؟ (٥)
حتى لقد كاد شعري يبكى لضعفى ووهنى؟ (٦)
فلما أنا منه وإيا هو منى؟ (٧)
الوزن من نبض قلبى والبحر من ماء جفنى؟ (٨)
رحمنا النايأ رويدا خلطت طحنا بطحن؟ (٩)
وإنا الناس ظلعن يسير فى إثر ظعن؟ (١٠)
فما جديد بباق ولا حذار بمغنى؟ (١١)
وكل عقل مضى إلى خمود وأفن؟ (١٢)
يكاد إن مال غصن يشكو الزمان لغصن؟ (١٣)

تعبسا له . كم تعزى حيننا . حيننا نهني (١٤)
من اجتماع لعرس إلى اجتماع لدفن (١٥)
والمرء يحسب الأمانى والدهر يلقى ويفنى (١٦)
فكم تميت لكن ماذا أفاد الثمنى؟ (١٧)
دعنى أقلب طرفى فى ظلمة الليل دعنى (١٨)
حيران أضرب كفى أسى وأفرع سنى (١٩)
قد خالنى الدهر يوما يا ليتنه لم يخنى (٢٠)
أكلما مر نعلش أو طاف نعى بأذنى (٢١)
طار الفؤاد . فلولاً بقية . ندعنى (٢٢)
لولا التقى لم أجده بجاني أو يجدى (٢٣)

قالوا . أجدت المراثى فقلت : إن . وإنى (٢٤)
دموع عيني قريضى وزفرة الوجد لحنى (٢٥)
على أداوى حبيبنا فالحنن يحى يحزن (٢٦)
أو يشتفى بكاء من شأنه مثل شأنى (٢٧)

أين التبرؤغ نوارى ؟ يا قنبر حفى أجبنى (٢٨)
أكلما لاح بدر رمته ربح بدجن؟ (٢٩)
وغلف الأرض حبيرى سهل يوج يحزن (٣٠)
ورب زهر شذاه يزرى بأرواح عمن (٣١)
كأنما متحننه ألوانها ذات حسن (٣٢)

جسماله الغض أغرى أغيصانه بالتثني (٣٣)
غذته أطباء طل حينا ، وأداء من (٣٤)
تسرى به الريح رفقا في غشبية وتثني (٣٥)
كلأنها فم أم بر في وجنة ابن (٣٦)
النحل ترشيف منه رحيقه وتثني (٣٧)
جنى ولم تدري يوما أن الردى سوف يجنى (٣٨)
طغت عليه سموم حري كأنفاس جن (٣٩)
فغادرته ركابا أجف من عود تين (٤٠)
والدهر أحمرى رفيق بأن يخون ويخني (٤١)

يا قهر حفي أجبني وأرحم بقية سني (٤٢)
قد راعني منك صمت بحقه لا ترعني (٤٣)
فغيك أمضى جنانا من كل فصيح ولسن (٤٤)
وفيك شاعر نفسي من كل وقص وخين (٤٥)
كلأنه بسومات للوصول بعد التجني (٤٦)
أو ناحة من "جميل" طافت بأحلام "بثن" (٤٧)
أو رغبة من سلال تغيبض من رأس دن (٤٨)
كم نكتة فيه كادت تخفي على كل ظن (٤٩)
مصرية جال فيها ذوق الأديب اللحن (٥٠)
لو كنت تعرف حفي لقلت : زدني وزدني (٥١)
نحو يصك الكسائي ويزدري باین جني (٥٢)

وإن أتيت جردال رأيته خير قن (٥٣)
 العلم أمضى سلاح له وأوقى مـجـن (٥٤)
 قد كان ضحما جسيما يبدو كطامخ حصن (٥٥)
 اللحم رخـو يدين له نعومة قطن (٥٦)
 والصدر رجب فـسـيح ما جاش يوما بضغن (٥٧)
 في وجهه الجهم حسن من روحه المسكن (٥٨)

* * *

قـد زارني ذات يوم في وقت قـيـظ وكن (٥٩)
 فكان أنسنا تدانت به المنى بعد ضن (٦٠)
 فـاض الحديث زلالا عذبا وما قال قطنى (٦١)
 فكاهة من لدنه ونكتة من لدنى (٦٢)
 في الأذن قهوة كـرم والكف قهوة بن (٦٣)
 أروى ويروى القـوافى كـالدرد ونا بوزن (٦٤)
 يا مجلسا عباد وجدنا يذكى القواد ويضنى (٦٥)
 ضاع الصبـا ورجعنا منه بصفـة غـين (٦٦)
 حفتى . سـلام ونور لقلبك المظـمـن (٦٧)
 فـارقت أهلا وسكنا خير أهل وسكن (٦٨)
 تثنى إليك القـوافى أعناقها حين تثنى (٦٩)

الهوامش

- (٣) ماضي: نأقذ - حاد . الشباب : ما حد طرفه.
 (٤) مثارب : موضع.
 (٥) خدن : صديق.
 (٦) وهني: ضعفي.
 (٨) الوزن: وزن الشعر. البحر: أبحر الشعر ستة عشر بحراً.
 (٩) رجا الناي: رجا الموت. رويداً: مهلاً. طحنا: طحين.
 (١٠) ظعن: سائرون - مسافرون.
 (١١) حذر: تخير وتخوف. مغنى: منجى.
 (١٢) خمود: سكون. أفن: ضعف في الرأي والعقل.
 (١٤) تعسا له: هلاكاً.
 (١٨) طرفى: عيني.
 (١٩) أفرغ: أضرب. سنى: أسنانى.
 (٢٠) يشير الشاعر إلى وفاة جده البكر في سن الشباب في سبتمبر عام ١٩٣٥م.
 (٢٢) الفؤاد: القلب. تد: بعد.
 (٢٣) التقى: الصلاح.
 (٢٤) إن: نعم. وإني: أى وأنى أجيدها.
 (٢٥) قريضى: شعري. زفرة الوجد: نفس الشوق والوله.
 (٢٧) يشتقى: يشفق ويبرأ.
 (٢٩) لاح: ظهر وبدا. دجن: القيم المطبق المظلم.
 (٣٠) خلف: ترك. موج: يضطرب. حزن: بأس أو ما غلظ من الأرض.

- (٣١) شفاؤه، رآه تحت النفاذة، يزرى، يحتقر أرواح عدن، الأتفاس في جنات عدن.
- (٣٢) ذات حسن، صاحبة رونق وبهاء وجمال.
- (٣٣) الغض، الطرى، الثنى، الثمايل.
- (٣٤) أطباء، طبقات، ظل، الخطر الضعيف، أضاء، جمع ثدى، مزن، السحاب به مطر كثير.
- (٣٥) تسرى، تسير ليلاً.
- (٣٦) وجنة، جبهة.
- (٣٨) جنى، تقطف - قصد، الردى، الموت.
- (٣٩) سموم، ربح ساخنة، حرى، ساخنة.
- (٤٠) ركابها، متراكما بعضه فوق بعض.
- (٤١) أخرى، أجدر، يخنس، يهلك.
- (٤٤) لا ترمى، لا تخيبنى.
- (٤٤) أمضى جناناً، أنفذ قلب، فصيح، يابح، تسن، فصيح اللسان واللفظ.
- (٤٥) وقص، في نظم الشعر حذف الحرف الثاني المتحرك، حين، إسقاط الحرف الثاني الساكن في العروض.
- (٤٦) التجنى، الادعاء كذباً.
- (٤٧) جميل، هو جميل بن معمر تدله بحب بلينة ولذلك سمي جميل بلينة، بثن، بلينة صاحبة جميل.
- (٤٨) رغو، فوران، سلاف، خمر، بن، وعاء لشرب الخمر.
- (٥٠) الفن، ذو فنون.
- (٥٢) نحو، علم النحو وهو إعراب الكلام العربى، يصك، يضرب، الكمائى، عالم عربى من علماء النحو واللفظ الأفاضل، يزرى، يستهين، ابن جنى، عالم عربى آخر من علماء النحو واللفظ.
- (٥٣) القرن، كفؤك في الشجاعة والرأى.

(٥٤) أوقى : حفظ - مجن : دمع.

(٥٦) رغو : طوى.

(٥٧) ما يباش : ما حمل وفكر. ضغن : حقد وكراهية.

(٥٨) الجهم : المتجهم. المستكن : المستكين .

(٥٩) قيظ : شديد الحرارة. كن : استكانة.

(٦٠) تدانت : قربت - أضن : شح .

(٦٢) لدنه : عنده .

(٦٣) قهوة كرم : غمرة عنب والقهوة سميت كذلك لأنه تقي أي تذهب بشهوة الطعام.

(٦٥) وجدا : شوقاً . بذكى : يشعل. يضيئ : يثقل ويمرض.

(٦٦) غين : ظلم .

(٦٩) ثلثى : غلى - تنقاد .

القصيدة الخامسة

الحب

نظمت هذه القصيدة في صيف سنة ١٩١٦م

- | | |
|-----------------------------|--------------------------------|
| عاج الخيال قلم بيل أوأما | ومضى وخلف في الصلوع ضراما(١) |
| مالي وللحجلاء! هجت عيونها | فملأن قلبي أنصلا وسهاما(٢) |
| يا قلب ويحك! ما سمعت لناصح | لما أرميت . ولا انقبت ملاما(٣) |
| لعبت بك الحسنة . تدنو ساعة | فتثير ما بك . ثم تهجر عاما(٤) |
| والحب ما لم تكتنفه شمائل | غر يعود معرة وأثاما(٥) |
| والحب أحلام الشيباب هبئة | ما أظيب الأيام والأحلاما(٦) |
| والحب نازعة الكرم تهزه | فيصول سيفا أو يسيل غماما(٧) |
| والحب ملهاة الحياة وطبها | ولقد تكون به الحياة سقاما(٨) |
| والحب نيران الجوس . لهيبها | يحس النفوس ويقتل الأجساما(٩) |
| والحب شعير النفس إن هتفت به | سكت الوجود وأطرق استعظاما(١٠) |
| والحب من سر السماء فسمه | وحيا إذا ما شئت أو إلهاما(١١) |

لولا ما أضحى وليد زبيجة يوم التفاحر سجدا مقداما (١٢)
ولما رمى في الجحفلين بصدرة لا يتقى رمحا ولا صمصاما (١٣)
الحب أيسسه المروءة يافعا وأعدده للمكرمات غلاما (١٤)

* * *

يا شدد ما فعل الغرام بهجة ذابت أسى وصياقة وهياما (١٥)
كانت صؤولا لا تنيل خطامها فغدت أذل السائمات خطاما (١٦)
سكنت إلى حلو الغرام ومره ورعت عهودا للهوى وذياما (١٧)
وطوت أحاديث الجوى فطوت بها داء يدك الراسيات عقاما (١٨)
نال الضنى منها الذي قد ناله فعلام روعها الصدود علاما (١٩)

* * *

يا زهرة ثم النسيم بعرفها وجرى بها ماء التعيم جماما (٢٠)
يا جنة لو كان ينفع عندها نسك لبنتنا سجدا وقياما (٢١)
يا طلعة الروض التضير خيفة ومجاجة للسك الذكى سلاما (٢٢)

التهوامش

(١) عجاج عوجا وصعاجاً : أرقام أو وقف. الجبل : الندى. يله : نداء. الأولام: حبر العطفش. والفراد حرارة الشوق. الضرام: اشتعال النار.

(٢) الكحلأ : المرأة يعلو جفون عينيها سواد الكحل من غير اكتحال. هجت: أثرت ونهيت. الأنمسل: جمع تصل وهو حديدة الرمح والسهم والسيف ونحوها.

(٣) ويح : كلمة رحمة.

(٥) تكتنفه : تحيط به. شمائل: جمع شمال وهي الطبع والخلق. غر : جمع غراء وهي الشريقة البيضاء. المعرة : الإثم والذنب. الأثام: جزاء الإثم.

(٧) النازعة : الليل.

(٨) لللهة : اللهو . والطب : علاج الجسم والنفس. السقام: المرض.

(٩) الجوس: أمة من الناس يعبد أكثرهم النار، ويلقون بأنفسهم فيها معتقدين أنها إذا أحرقت الأجسام فإنها تطهر النفوس وتحييها.

(١٢) الوليد : الولود والصبي والعيد والفراد به هنا عنبرة بن شداد العيسى. أحد فرسان العرب وشعرائها المشهورين بالفخر والخصاسة. وزبيبة أمة. وكانت أمة حبشية سوداء. سباهها أبوه في إحدى غزواته فأولدها عنبرة. وكان من عادات العرب ألا تلحق ابن الأمة بتسبيها بل تجعله في عداد العبيد. ولذلك كان عنبرة عند أبيه منبوذاً بين عبيدائه. ومازال كذلك حتي أغار بعض العرب على عيس واستاقوا إبلهم ولحققتهم بنو عيس وفيهم عنبرة. فقاتل قتالا شديداً حتى هزم القوم واستنقذ الإبل. فحرره أبوه واعترف بنبوته. ومن ذلك الوقت شهر اسم عنبرة بين فرسان العرب وساداتها.

وقد عشق عنبرة في شبابه بنت عمه "عيلة" وكان ذلك قبل أن يحرره أبوه

ويدعيه. فأبى عمه أن يزوجه ابنته وهو عبد. فحفزه ذلك للمعالي
بتطليها والتجد بتشدده. وهاج ذلك من شاعريته فاجتمع له الشعر
السلس القوي، والشجاعة النادرة، والهمة العالية من حسب ونسب
وشجاعة ومروءة وغير ذلك.

(16) الصؤول : الوثاب النافر من الإيل. شبه نفسه بالجمل الشرود. الخطام.
الزمام أي القود.

(17) سكنت : اطمأنت واستأنست، رعت : حفظت وصانت. الذمام : الحق
والحرمة.

(18) طوت : كتمت وأغلفت. الجوى : هوى باطن. والحزن والحرقنة وشدة الوجد.
يدك يهدم. الراسيات: الجبال. دام عقام: لا يبرأ منه.

(19) الضنى : المرض الخامر كلما ظن برؤيه تكس.

(20) م : أفتش وأظهر. العرف: الريح الطيبة. الجمام: جمع جميم وهو الكليل
من كل شيء.

(21) الطلعة: الوجه. والحاجة في الأصل الرقيق. ويراد به هنا الفتاة والخلصة.
المسك: طيب معروف. وهو عند العرب أفضل الطيب. مسك ذكى وذلك
ساطع ريحه.

القصيدة السادسة

العاشق الغضبان

سنة ١٩٠٤م

هجرتنا وهجرنا زينبا وصحا القلب الذي كان صبا (١)
طلما سقت قوادي نحوها فنبت عنه مطالا . ونبا (٢)
ودعوت الوجد للهو بها فأبت دلا عليه . وأبس (٣)
نهب البين بنا . سقيا له ! فاستعدت البين لما نعبا (٤)
ومضى الشوق فما جادت له! مقلتي بالدمع لما نعبا (٥)
علقت غيري وترجو صلتني؟ عجبا ما ترجى عجبا (٦)
هل يحل الغمد سيقان معا؟ أو يضم الغسيل إلا أغلبا (٧)

* * *

إن هذا الحسن كالماء . إذا كثر الناهل منه نضب (٨)
وهو مثل الزهر إن أكرت من . شمه يا زين . أمسى حطبا (٩)
وهو مثل المال إن أسرفت في . بذله . للسائل به . سلبا (١٠)

* * *

قـدك المائـس قـد بغض لى كل غصن بين أنفاس الصبا (١١)
وجنى غديك قـد زهدنى فى حديث الورد يزهى فى الربا (١٢)
أبصروا البدر فقالوا: وجهها! فتفتشت بيت بشوى هربا (١٣)
فاحتجب يا بدر عن أعيننا وعزير عندنا أن نجيبا (١٤)

* * *

أنا يا زيتب ماء . فلماذا هجتى صرت لظى ملتهبا (١٥)
أركب المركب صعبا خشنا إن دعتنى همى أن أركبا (١٦)
ضاربا فى سبل الجند ولو رصفوها بالعوالي والظبا (١٧)

الهوامش

- (١) صحا القلب : ترك الهوى وخلاه جانباً . صبا : أحب وهوى .
- (٢) نيت : بعدت . المظالم : التسوييف بالموعود مرة بعد أخرى .
- (٣) البين : الفرقة . نعيبه : إيدانه بالشتات والبعد . سقيا له : يدعو له بالسقيا . استعفاء الشيء : طلب إعادته .
- (٤) علفت غيرى : أحبته وتعلقت به .
- (٥) القمد : يجفن السيف . الفيل : الشجر الكثير اللثف تتخذة الآساد مأوى لها . الأغلب : الأسد .
- (٦) الناهل : الشارب . نضب : قل . ذهب .
- (٧) يازين : أي يازينب .
- (٨) القد : القمامة . النائس : اللعن المثلث . الصبا : ريح تهب من الشرق في بلاد العرب .
- (٩) جنى خديك : شبه حمرة خديها بما يجنى من الورد . يزهي : يزدهى حسناً ونضرة . الربا : الأماكن المرتفعة . الواحدة : ربوة .
- (١٠) هجتى : أثرتنى . اللظى : النار .
- (١١) العوالي : الرماح . الظيا : السيوف .

القصيدة السابعة

ذكرى الغرب

بعض ذكريات الشاعر بعد عودته من أوربا سنة ١٩١٢م

- يا دار فرائضى كُنَّيت من دار ! سيرت فيك وفي من فيك أشعاري (١)
رحلت عنها وللأشجان ما تركت في العين والقلب من ماء ومن نار (٢)
كانت مجال صبايات تهوت بها ومسرات ليليات وأوطار (٣)
أسائل الطير عنها لو تيسرت أو تنقل الطير عنها بعض أغبار (٤)
ينسى بها كل نائي الدار موطنه وما جثتم من بين وأسفار (٥)
يلقى بها أينما ألقى عصاه بها أهلا بأهل . وأصهارا بأصهار (٦)
وفتية كرماع الخط إن خطروا قدبت بالنفس منهم كل غمار (٧)
بيض الوجوه مساميح الأكف منا جيد الصريح سراق غير أغرار (٨)
لا ينزل الضيف صبحا عقر دارهم إلا ويمسى عشاء صاحب الدار (٩)
قد آمنوا بالله الخب وارتقبوا آياته بين إجلال وإكبار (١٠)
وصوروه فتى أعمى إذا رشفت يدها بالنيل أسمى كل جبار (١١)
عريان إن مسه برد الشتاء فما له سوى زغرات الوجود من نار (١٢)

يفشس الفتاة ولم ترقب زيارته
فطرقها خاشع من بعد زورته
تشكو الى أمها ضيقاً ألم بها
ويصرع الفارس للغوار إن لعبت
فلا تراه سوى شاك لساجعة
ويطرق الشيخ في الخراب قد فنيت
فلم تكن غمة إلا ليغفلته
وخدرها بين أغلاق وأستار(١٣)
وقلبوها نهب أوهام وأفكار(١٤)
والأم إن تستطع باحت بأسرار(١٥)
كفاه بالسيف أرى كل مغوار(١٦)
أو نأب إلر أطلال وأنار(١٧)
عظامه. ويرثه خشية الباري(١٨)
من الصلاة ومن ترتيل أذكار(١٩)

* * *

يبرزن في الليل مثل الشهب ساطعة
من كل غمصانة الكشجين ناصعة
تسعى إلى أعيد ما طر شاربه
ما بين سيطرة جري لمسبار(٢٠)
كأنها درة في جوف زغار(٢١)
كأنها صفحناه وجه دينار(٢٢)

* * *

أرض كلن إله الأرض أودعها
ألفوا خدود العذارى في حدائقها
وجردوا كل حسن من قلالده
لو كان في عنصري صلصال طبتتها
أو كنت أظفر في الأخرى بجننتها
بدائع الحسن من عون وأبكار(٢٣)
ولقبوها بأنصار وأزهار(٢٤)
فصرن حصباء في سلسالها الجاري(٢٥)
ما راعنى الدهر في يوم بأكدار(٢٦)
غسلت بالدمع أنامى وأورارى(٢٧)

الهوامش

- (٣) المستراض، المكان الفسيح الطيب، اللبانة: الحاجة مع علو الهمة، الوطر: الدغلب والتأرب.
- (٥) البين، البعد والفرقة.
- (٧) رماح الخط تسمية إلى مرفأ السفن بالبحرين لأنه مبيعتها لا متبتها. وشبههم بالرماح في فرعهم واعتدال أسامهم ولدونتها.
- (٨) مناجيد الصريح، أي يسرعون إلى المستغيث بالنجدة والإغاثة، السراة، السادة الأشراف، الأغرا، من لا جربة لهم بالأمور الواحد غر (بالكسر).
- (١٠) تخيل قدماء اليونان آلهة كثيرة منها إله للحب سموه "كيوبيد" وصوروه طفلاً أعشى عريان في يديه قوس ونبال يرمى بها عن غير قصد وهذا مصداق لقول العرب: الحب يرمى ويصم.
- (١١) رشقه بالنبل: رماء به. أصماه، رماء فقتله مكانه. الجبار، العاتي.
- (١٤) الطرف: البصر، خاشع، منكسر مطرق.
- (١٧) الساجعة، المفردة من الطير.
- (١٩) يقتله، يصرفه، ترتيل الأذكار، إجابة تلاوتها.
- (٢٠) خمصانة الكمشحين، أي ضامرة الخصر دقيقتها، الكشح، هو ما بين الخاصرة إلى الضلع الخلفية، الزغار، البحر إذا طما وامتلأ.
- (٢٢) الأغيد، الغلام مالت عنقه ولانت أعطافه، وماطر شاربهم: أي ما ظهر، ويريد بصفتهم، عديم.
- (٢٣) العون، جمع عوان، وهي من النساء، النصف، لا بكر ولا مسنة، الزنكار، جمع بكر، وهي العذراء.
- (٢٥) القلائد، الخس جعل في العنق، الواحدة: قلادة، سلسالها الجاري، مياه أنهارها المتسابة.
- (٢٦) راعه، أفزعته ونقص عليه.

القصيد الثامنة

ضيف كريم

نشرت هذه القصيدة في يونيه عام ١٩٤٧م حينما
تخلص الأمير محمد عبد الكريم الخطابي من الأسر
ونزل ضيفا علي مصر وملكها السابق فاروق

خلق التسر كما شاء وصاح ورمى بالقيد في وجه الرياح (١)
وجلا عن ريشه العار كما تنجلي الأصداء عن بيض الصفا (٢)
وأطاح القفص المشنوم . لا تعرف الجن متى أو أين طاح (٣)
كم فضى الليل به مستينسا جزمعا . بين أتين ونواح (٤)
ولكم حن إلى أوطانه قلق الأضلاع . خفاق الجناح (٥)
يرسل العين فلا يلقى سوى لجج خضر دميمات شحاح (٦)
يشنكى الليل في وحشته فإذا غاب تشكى للصباح (٧)
ذهب الماضي مجيدا حافلا رحمة الله عليه! أين راح (٨)

أسسار الحنر حق سائق وإباء الحنر شيء لا يباح (٩)
وإذا مدت لإحسان يد هزت الفتنة أطراف الرماح (١٠)

وإذا جـسفت لهـياة ظمأ
وإذا مـال أخ نـحو أخ
وإذا أن جـريـح دلف
هل عـلى المـفجوع فى أوطانه
أو عـلى من رام أن يـحيا كـما
أو عـلى العـاني مـلام إن رنا
ضنت الأتفس بالماء القراح؟! (١١)
ملأ الأفواه شغب وصياح؟! (١٢)
لطبـيد قيل: لانتـك الجراح؟! (١٣)
جـرج إن رده الشـكوى وبـاح؟! (١٤)
يـتمنى الحـر ذنب أو جناح؟! (١٥)
بـعد عـشرين لإطلاق السراح؟! (١٦)

ثم قالوا : لم يصن ميثاقه
أى عهد يرتضيه بأسل
أى عهد هو أن أذبح من
هو عهد الذئب على
وهو القنوق ما أجرأها!
كم سلاح صال من غير يد
قصد الفاروق ببغى موئلا
همة جاءت تناجى همة
ملك يرتو لعلبها ملك
فتوى فى خير غمد أمانا
لم يجد غير يشاشات المنى
ونيا عن خلق العرب السماح (١٧)
عربى التبع. ريفى الجماع؟! (١٨)
غير شكين ولا أشكو الذباح؟! (١٩)
شانه الخلب والناث الوقاح؟! (٢٠)
إن مشيت يوما إلى الخلق الصراح؟! (٢١)
ويد تدفع من غير سلاح؟! (٢٢)
فى رحاب لبنى العرب فساح؟! (٢٣)
ويد مدت إلى أكرم راح؟! (٢٤)
وطماح يتسامى لطماح؟! (٢٥)
صارم أرهقه طول الكفاح؟! (٢٦)
وارتيح للندى أى ارتيح؟! (٢٧)

الهوامش

- (٢) جلا : كشف الأصداء: الصدا الذي يصيب الحديد: بهض الصفاح: السيوف.
- (٣) أطاق: رمى بعيدا عنه. القفص المشثوم: المقصود الأسر.
- (٤) غفاق: مضطرب متحرك. الجناح: للطائر كالبند للإنسان.
- (٦) لبح: البحر المرتفع الأمواج. دميمات: قبيحات. شحاح: بخلاء.
- (٩) أيسار: الهمة للاستفهام والأسار بمعنى القيد والزسر: سائق: جائر.
- (١٠) الثينة: الدسيسة والوقيعة: يشير إلى منع الحاكم الفرنسي بتونس الطوافة المصرية "فوزية" من الوصول إلى ميناء تونس وكانت تحمل غداء ومعونة للثكوبى القاعة هناك ومنع رجال الحاكم الفرنسي بتونس وصول الماء العذب إلى الطوافة.
- (١٣) دنف : مريض ثقل عليه المرض.
- (١٤) المفجوع : التألم المتوجع الذي فقد شيئاً عزيزاً.
- (١٥) رام : رغب وود . جناح : إثم.
- (١٦) عشيرين : عشرون عاما في الأسر.
- (١٧) ميثاقه : عهده. نباة: تباعد عن . إشارة إلى قول الفرنسيين إن الأمير عاهدكم على ألا يفر.
- (١٨) النبع : الزصل. ريف: نسبة إلى ريف المغرب. الجماع: الطباع.
- (٢٠) شأنه : من الغنى: القلب: الحظف. الناب: السن. الوقاح: الصلب.
- (٢٣) موئلاً : كنفاً وملأه.
- (٢٥) طمّاح : علو وارتفاع.
- (٢٦) ثوى : أقام. صارم: سيف. أرهقه: رققه - جعله حاداً قاطعاً.
- (٢٧) بشاشات : ملاقاة الوجه والفرجة. الندى: الكرم.

القصيدة التاسعة

الجامعة العربية

أنشئت هذه القصيدة في حفل حاشد أقيم
بالقاهرة تكريماً لزعماء الأقطار العربية سنة
١٩٤٤م بمناسبة إنشاء جامعة الدول العربية
بالقاهرة

- | | |
|---------------------------------|-----------------------------------|
| سنا الشرق. من أي الفراديس تنبع؟ | ومن أي أفلاك النبوة تلمع؟ (١) |
| وفي أي أطواء القسرون ثقلت | بمصباحك الدنيا يشب ويسطع؟ (٢) |
| طلعت على الأهرام والكون هامد | وأشرق بالإنعام والناس جمع؟ (٣) |
| طلعت شجاعاً عبقرياً كأنما | من الحق أو نور الإنصائر تطلع؟ (٤) |
| وجمعت أسرار العقول فهل درت | مخابىء فرعون بما كنت تجمع؟ (٥) |
| وجملت أفق الشرق والأرض كلها | سهب تطل العين فيهن يلفح؟ (٦) |
| أذاك ابتسام الفهد ما أشرق به | ثناياك. أم زهر الربا المتضوع؟ (٧) |
| رأيت ابن عمران علي الطور شاخصاً | يهيب به الوحي الكريم فيسمع؟ (٨) |
| وأبصرت عيسى ينتشر الرفق والرضا | ويستل أحقاد القلوب وينزع؟ (٩) |

- وشاهدت وسط الجحفلين محمداً وبين هدي الإيهان والشرك مضرع (١٠)
 إذا صال فالدنيا مجر رعاحه وإن قال فالأيام عين ومسمع (١١)
 ألم نره في برقة الليل ساجداً ومنه دروع الروم حيرى تفرع (١٢)

* * *

- سنا الشرق أشرق وأبعث النور ساطعا يشق دياجير الظلام ويصدع (١٣)
 أعد شمسه الأولى إلى الأفق مثلما أعاد ضياء الشمس للأفق يوشع (١٤)
 نزلنا دموع المقلتين يغجعا فهل مرة أجدى علينا التفجع (١٥)
 وعشنا بأمال كساطيف نائم بروعها من دهرنا ما يروع (١٦)
 شعاعك تاريخ ونورك حكمة ونحك آمال وتهجك مهيع (١٧)
 إذا ضيع التاريخ أبناء أمة فأنفسهم في شرمة الحق ضيعوا (١٨)
 أبى الدهر أن ينقاد إلا لعزيمة يخر لها الدهر العتي ويخنق (١٩)
 وسر العلا نفس كما شاعت العلا طموح. ورأى من شيا السيف أقطع (٢٠)
 ومن يتجنب في الحياة زحاماها فليس له في ساحة الجد مشرع (٢١)

* * *

- غذى مصر أسباب السماء لموطن من العز لا يسمو إليه التطلع (٢٢)
 سحرت عيون الخافقين كأنما بأرضك سحر للفرعين مودع (٢٣)
 قباب تروم السحب إدراك شأوها ومن دوله أعناقهن تقطع (٢٤)
 وأثار عرقان تضيء كأنما تنائر حول النيل عقد مرصع (٢٥)

دعونا نباهي بالخيصة فطالما
خلعنا رداء رث من طول لبسنا
صحا الشرق والجانب الكرى عن عيوننا
إذا ان في أحلام ماضيه رائعا
توجد حتى صار قلبا خروطة
وأرسلها في الخفافيق وثيقة
لقد كان حلما أن نرى الشرق وحدة
إذا عسدت رايته فليس راية
فليست حدود الأرض تفصل بيننا
تذوب حشائش العواصم حسرة
ولو صدعت في سقح لبنان صخرة
ولو يردى أنت تحطب منيها
ولو مس رضوى عاصف الريح مرة
أولئك أبناء العروبة ما لهم
هم في ظل الحق جمع موحد
وقد يدرك الغايات رأى مدرع
لهم أمل لا ينتهي عند مطلب
غبار رحي الهيجاء في لهواتهم

طوى أم الشرق الخبياء المفتع (٢٦)
وكل رداء رث باللبس يخلع (٢٧)
وليس لمن رام الكواكب مضجع (٢٨)
فنهضته الكبرى أجل وأروع (٢٩)
قلوب من العرب الكرام وأصلح (٣٠)
لها الحب على والوفاء يوقع (٣١)
ولكن من الأحلام ما يتوقع (٣٢)
وإن كثرت أوطانه فهي موضع (٣٣)
لنا الشرق حد، والعروبة موقع (٣٤)
إذا دصيت من كف بغداد أصبع (٣٥)
لذاك ذرا الأهرام هذا التصدع (٣٦)
لسالت بوادي النيل للنيل أدمع (٣٧)
لبانت له أكبادنا تشقطع (٣٨)
عن الفضل منى أو عن الحمد منزع (٣٩)
وعند النقاء الرأي فرد مجمع (٤٠)
إذا ناء بالأمر الكمي المدرع (٤١)
لقد ذل من يعطي القليل فيفتح (٤٢)
من الشهد الحلي لو من السك لصنع (٤٣)

إذا لم يكن حلم الخليم بتافع فإن صدام الجهل بالجهل أنفع (٤٤)
 سلوا عنهم عمرا وسعدا وغالدا وملكا له يرنو الزمان فيخشع (٤٥)
 حدثت الدنيا بهم في شبابها وجاءت إلى أبنائهم تتطاع (٤٦)

فيا زعماء الشرق والشرق أمة علي الدهر لا تفنى ولا تتضعض (٤٧)
 نزلتم كأطراف الربيع بثباشرة بضاحككم روض من النيل مرع (٤٨)
 وغلغلتهم أهلا كراما وأربعا فحيياكم أهل كرام وأربع (٤٩)
 هنا علم الشرق الذي في بينكم ستعنو له الأيام والدهر أجمع (٥٠)
 فسبروا بحمد الله للحق عصبة وإن أسرعهم الليالي فأمرعوا (٥١)
 ففى همة الفاروق أقباء عزرة وركن على اللأواء لا يتزعزع (٥٢)
 دعانا إلى الجلى فأكبرم من دعا إلى الوحدة الوثقى وأعزز من دعوا (٥٣)
 مليك له عزم هو السيف ماضيا ورأى إذا ما أنظلم الشك أقع (٥٤)
 أعاد إلى الشرق الشباب وقد مضى وأناس ما يرجى الشباب المودع (٥٥)
 فلا زال دوحا للعروبة . وأرفا يغنى بذكره الزمان ويسجع (٥٦)

الهوامش

- (١) سنا : ضوء. الفراديس: جمع فردوس الجنة. آفاق النبوة: نواحي النبوة في البيت إشارة إلى أن الشرق مهيض الرسالات السماوية.
- (٢) أطواء القرون: مرور السنين. يشب: يوقد. يسطخ: يلمع ويضئ.
- (٣) هامد : ساكن. الإلهام: الوحي. هجع: نائمون ليلاً.
- (٤) شعاعاً : من الضوء. عيفرية: عجيباً وهو نسبة إلى أرض الجن وتسمى عيفر كما يقال.
- (٥) قريون : اسم حكام مصر القديمة.
- (٦) سهوب: جمع سهب (بالفتح) وهو الغلاة. يلقح: الأرض القفر التي لا شيء بها.
- (٧) للتضوع: للتشتر الرائحة.
- (٨) ابن عمران: سيدنا موسى عليه السلام. الطور : جبل الطور المشهور بسينا. شاخصاً: فاقاً عينيه.
- (٩) يستل : يخرج.
- (١٠) الجحفلين : يقصد المجموعتين . الشرك : الإشراف بالله. مصرع: مقتل.
- (١١) صال : وثب وهاجم. مجر : مسار .
- (١٢) برقة: كساء أسود تلبسه العرب. تفرغ: عاتق.
- (١٣) دهاجير : شدة الظلام. يصدع: يفرق ويشتت.
- (١٤) يوشع : هو فتي سيدنا موسى عليهما السلام وجاءته النبوة بعد موسى ووعده الله بالانتصار على القوم الجبارين قبل غروب الشمس وقاربت الشمس على الغروب ولم يحدث فدعاه ربه فأمر الله غروب الشمس وأزل الملائكة غارب معه حتى انتصر عليهم.
- (١٥) أظيف : الخيال في النوم : يروعها : يخيفها .
- (١٦) نهجك : طريقك . مهيج : طريق واسع بين .

- (١٨) شرعة الحق : شرعة الحق .
 (١٩) ينفاد : يتبع . عزمة : عزمة وإرادة . يخر : يسقط ويستسلم . العنى :
 القاسى المعتدى . يخنق : يخنق .
 (٢٠) شبا : حد طرفه .
 (٢١) مشرع : مورد الماء .
 (٢٢) أسباب السماء : نواحي وطرق السماء المتطوع : الناظر الى الأمام -
 الطموح .
 (٢٣) الخافقين : أفقا المشرق والمغرب لأن الليل والنهار يخفان فيهما .
 القراعين : لقب ملوك مصر القدماء . مودع : محفوظ .
 (٢٤) ثروم : نريد . شأوها : غايتها وأمدتها .
 (٢٥) المكنع : واضعا قناع يقصد الحياء الزائف .
 (٢٦) رث : يالى .
 (٢٨) الكرى : التوم . رام : أراد . مضجع : موضع النوم .
 (٤٨) أظياف الربيع : أحلام الربيع . بنشاشة : بنشرا وسرورا . مرع : كثير المرعى
 أى به خضرة .
 (٤٩) أربعا : جمع ربع وهو الحى - المكان - محل .
 (٥١) عصابة : جماعة . دهم : ظلمة .
 (٥٢) الفاروق : فاروق ملك مصر حينئذ . أقياء : ظل . اللأواء : النشدة .
 (٥٣) المجلس : عظيم الأمور . أعزز : أكرم .
 (٥٤) مانضيا : حادا .
 (٥٥) المودع : الناهب .
 (٥٦) دوحا : شجرة عظيمة . وارفا : مظللاً . يسجع : يتكلم كلاماً مفقفاً .
 وسجع الحمام : صوت الحمام .

القصيدة العاشرة

الحرب

حينما شبت نار الحرب العالمية الأولى، وشاعت
الأخبار بوصف وبلايتها وأوزارها، واقترب الألمان من
باريس في أول الأمر، ثارت شعاعرية الشعاع
واشتدت آلامه لما يصيب الإنسانية في سبيل
أطماعها، فأنشأ هذه القصيدة في سنة ١٩١٤م.

- | | |
|----------------------------|-------------------------------|
| من سلب الأعين أن تهجعا؟ | وبز ذات الطوق أن تسجعا (١) |
| ومن رمى بالشوك في مضجعي | فبت مكلوم الخشا موجعا؟ (٢) |
| روعتني والليل في زيته | من مرجفات الخطب ما روعا (٣) |
| طاحت بأهل القرب نار الوعي | وهبت الريح بهم زعرعا (٤) |
| طاف عليهم بالردى طائف | فاغترم الأنفس لما سعى (٥) |
| وصاح قبحهم للثوى صائح | فصمت الأسماع مذ أسمعنا (٦) |
| في البر في البحر ومن فوقهم | لم يترك الموت لهم موضعنا (٧) |
| يجمعهم جبارهم عنوة | وإما للموت من جمعا ! (٨) |
| يحسودم القتل، فأظمء به | وينهش اللحم . فما أجشعا ! (٩) |
| لم يكفهم رمح ولا مسرهم | فاتخذ المنطاد والمدفعا (١٠) |
| وعب فيها راكبا رأسه | للشر ما عب وما أوضاعا (١١) |

قد فُصمت الأرض بأشبلائهم وأن للعغيبان أن تكتفى صواعق الخطايا لا تنقى أطلق عبيرائيل من قمده تطهيره القرب بأرجائها كأتاما في صيدهم غلة كأنهم سرب قطا عطش كأنهم والنار من حولهم صاروا من العثير في ظلمة

وأصبح البحر بها متزعا (١٢)
وأن للحيتان أن تشبعها (١٣)
وصولة الأتغام لن تدفعها (١٤)
يرتفع أنى شاء أن يرتعا (١٥)
ويستببه السيف إن قععا (١٦)
أهت بغير الموت أن تنقعا (١٧)
صادفن من ورد الردى مشرعا (١٨)
جن تألوا أن يبيدوا معا (١٩)
لا تبصر العين بها الإصعاع (٢٠)

كم فارس يرح في سبرجه كأنه الصمصام إذ ينتضى ما ضن بالرفد علي والغد تشفى بنات الحى في إثره من كل بيضاء الطلى طفلة تكف غسرب الدمع أن يرتأى لح به الموت فـأودى به مات فلا قير له مائل

يهتز كالغصن وقد أينعا (٢١)
وعامل الريح إذا أشرعا (٢٢)
ولا لوى حقا ولا ضيعا (٢٣)
يرشقنه بالزهر إذ ودعا (٢٤)
أسخطع من بدر الدجى مطلعا (٢٥)
وغيس الزفرات أن تسمعا (٢٦)
وحز منه الليث والأخدعا (٢٧)
ولا بكى الباكى ولا شيعا (٢٨)

سل "ليج" ما حل بأرجائها وسأل "نورا" ما دهي أهلها وسائل الروح ذوى نبيته

فقد غدت أرجائها بلقعا (٢٩)
فقد تعاهها البرق فيما نعى (٣٠)
وسائل الأطلال والأربععا (٣١)

باريس ! والعسرى إلى يسرة
أعزك الخطب بأوجاله ؟
كنت لطلاب الهدى معهدا
ما أحسن "السين" وجيرانه
أرعبت الحسنة في خدرها؟
عهدى بها كانت تؤوم الضحي
ما غديها والنار من حولها
والموت لم يترك لها مفزعا ؟ (٣٨)

ضراغم الماء . ثبوا وثبة
دعاكم الجبار فكنتم إلى
وسيرتم للصوت في جحفل
من كل شعشاع خفيف الخطا
لو مادت الأجيال من ختمه
سلوا بحار الأرض عن منجدكم
كنايت ولا زالت لكم ساحة
تهوى طيور الماء أعمالكم
قد طاف "تلين" حول أسطولكم
يغضيه يا غير أشباله
أن يبلغ القرن بكم مطمعا (٣٩)

يا خالق الناس . طفى شبرهم
لم يشبهوا الإنسان في خلقه
قد رفع الإنسان من بينهم
لولا سنا هديك في بعضهم
فاهد الخياري واكشف الهيعة ! (٤٠)
وأشبهوا الحيات والأسباع (٤٠)
وأوشك الإيمان أن يرفعا (٤١)
لذلك الأرض بهم أجمعا (٤٢)

الهوامش

- (١) الهجوع : النوم ليلاً . البز : النزح وأخذ الشيء بجفاء وقهر . ذات الطوق : الخمامة المطوقة أي التي في عنقها من الريش ما يشبه الطوق . سجع الحمام : صوته وغناؤه .
- (٢) الضجع : وضع الضجوع وهو النوم على الجنب . مكلوم : مجروح الحشا : ما اشتمل عليه الجوف .
- (٣) روعني : أزعجني . الرزى : الهينة . الخطب : النازلة والمصيبة . مرجفاته : شدائده .
- (٤) طاح يطوح ويطيح : هلك أو أشرف على الهلاك . التوى : الحرب . ربح زرع : شديدة تزعزع الأشياء .
- (٥) طاف : دار . الردى : الهلاك . اخترم : أهلك . وفي هذا البيت إشارة إلى الآية الكريمة : " فطاف عليها طائف من ربك وهم نائمون " (١٩ سورة القلم) .
- (٦) صاح : صرخ وصوت . التوى : الهلاك والموت . صمت الأسماع : بطلت .
- (٨) الجبار : العاني المستكبر . والمراد القائد . عنوة : قهراً .
- (٩) يحسو : يشرب شيئاً فشبهت .
- (١٠) غب : أسر . واغيب ضرب من العدو . ركب رأسه : مضى على وجهه بغير رؤية لا يطيع مرشداً . الإيضاع : الإسراع في السير .
- (١٢) غصت : امتلأت . الأنشلاء : جمع شلو وهو العضو . وأنشلاء الإنسان أعضاؤه بعد البلى والتفريق . مروع : ملوء .
- (١٣) آن : جان . العقيان : جمع عقاب وهي من جوارح الطير .
- (١٤) عزرائيل : ملك الموت . القدر : سير من جلد غير مديوق قد يقيد به الأسير . يرتع : يقبض أرواح الناس بكثرة . ورتع في الأصل معناه أكل وشرب ما شاء في غضب وسعة . أو أكل وشرب بشره .
- (١٥) الطرب : غفة تصيب من يشتد به السرور . الأزجال : جمع زجل وهو الجلية والتطريب ورفع الصوت . يستبيه : بأسره ويستميله . الفعقة :

- حكائية صوت السلاح .
- (١٧) الغلة : حرارة العطش . أبت : امتنعت . تنقع : تسكن . من نقع الماء العطش من باب قطع وخضع أي سكنه .
- (١٨) السرب : القطيع والجماعة . القطا : ضرب من الحمام . الواحدة قطاة . عطش : جمع عطاش اسم فاعل من عطش . صائدقن : وجدن : الورد : الإشراف علي الماء وغيره . الردى : الهلاك . المشرع : مورد الشارية أي الموضع الذي يستقون منه كاللمشربة .
- (١٩) تآلوا : حلقوا . ببعد : بهلك .
- (٢٠) العثير : القبار .
- (٢١) الصمصام : السيف لا ينثنى . ينتضى : يسيل أي يجرد من غمده . عامل الرمح : صدره . أشرع : أميل أو رفع عند القتال .
- (٢٢) ضن : يخل . الرغد : العطاء والصلة . وافد : أت ووارد . لوي الحق : جده .
- (٢٤) الحى : القبيحة أو البطن من بطون العرب . ويراد به هنا قوم القارس وعشيرته . يرشقنه : يرميته . دوع : تلجع عند سفره .
- (٢٥) الحلى : الأعناق أو أصولها . طفلة : رخصة تاعمة . أسطع : أعلى وأرفع . المراد أبهى وأجل . الدجى : جمع دجية وهي الظلمة . الطلوع : الطلوع .
- (٢٦) تكف : تمتع . غرب الدمع : مسسيله أو انهلاكه من العين . يرتأى : يرى . الزفرات : جمع زفرة وهي إخراج النفس طويلاً مدوداً .
- (٢٧) لج به الموت : لازمه . أودى به : أهلكه . حز : قطع . اللبت : صفحة العنق الأخمع : شعبة من عرق الوريد .
- (٢٨) "ليج" إحدى المدن البلجيكية التي استولى عليها الألمان بعد تخريبها بمدافعهم . الأرجاء : جمع رجا وهو الناحية . غدت : صارت . البلق : الأرض الفجر الحالية من أسباب العمران والحياة .
- (٣٠) "نامور" : مدينة بلجيكية استولى عليها الألمان عقب استيلائهم على "ليج" في أوائل الحرب العظمى سنة ١٩١٤م .
- (٣١) الأربع : جمع ربع وهو محلة القوم . منزلهم .
- (٣٢) باريس : كبرى المدن الفرنسية ومقر الحكومة . وقد كادت تسقط في أيدي الألمان في أوائل الحرب العظمى سنة ١٩١٤ م . العسرى : الضيق

- والثسدة والمشعوبة . اليسيرة : اسم صرة من يسر الأمر من يابس قرب
وتعب أى سهل واتسع . العارض : السحاب يعترض فى الأفق ويراد به هنا
الغمة والضيق بقشع : يتكشف .
- (٣٣) عرك : غليك . والهمزة للاستفهام . ويراد بالاستفهام هنا التعجب .
الخطب : النازلة الشديدة . الأوجال : جمع وجل وهو الخوف .
- (٣٤) أصرع الوادى : أعصب وكثر كلؤه .
- (٣٥) السين : نهر مشهور بفرنسا يمر بمدينة باريس . المربع : منزل القوم فى الربيع .
- (٣٧) نؤوم الضحى : كتابة عن الثرف والرفاهة ولين العيش . مثولة : من المثل
وهو السامة والضجر . ناعمة : متنعمة . الرعرع : البافعة الحسنة
الاعتدال مع حسن شباب .
- (٣٨) الخطب : الشأن والأمر . المفرع : الملجأ .
- (٣٩) الضراغم : جمع ضراغم وهو الأسد . الوثوب : الطفر والقفز . أن : جان .
الغيل : الأجمة أى الشجر الكثير اللثف . والغيل مسكن الأسد عادة .
يئع : يحمى . يزيد بضراغم الماء رجال الأسطول الإنجليزى وجنود البحر .
- (٤٠) يريد بالجار ملكة "بلجيكا" من ممالك أوروبا الشمالية . وهى إلى الجنوب
الشرقى من الجزائر البريطانية .
- (٤١) الجحفل : الجيش الكثير . الرعديد : الجبان . الإجمع والإمعة : الرجل يتابع
كل أحد على رأيه لا يثبت على شىء .
- (٤٢) التشعشع : الطويل المسرع . الخطا : جمع خطوة . المرة : القوة وشدة
العقل . المنجرد : التنشيط ذو الهممة . الأروع : من يعجيك بشجاعته .
- (٤٣) مادت : زلزلت وتركت . الأجبال : جمع جبل . خرت : سقطت . الأفلاك :
مدارات النجوم . والمراد النجوم نفسها . زعزع : اضطرب وحرك .
- (٤٤) الساحة : الناحية وقضاء بين دور الحى . الأفرع : الأعلى .
- (٤٦) حوم : داثرات حولها . وقع : حاصطت نازلات بها .
- (٤٧) "تلسن" من أبطال الإنجليز وقائد أسطولهم إبان الحرب الفرنسية .
- (٤٨) القرن : كفؤك فى الشجاعة .
- (٤٩) الطريق البين .
- (٥٠) الخلة : الخصلة . الأسيع : جمع سيع وهو المفترس من الحيوان .

المحتوى

- الفصل الأول : مدخل الي الصورة في شعر الجارم 13
الفصل الثاني : الصورة من التقليد الي الأداء النفسى 37
الفصل الثالث : فلسفة الصورة 67
الفصل الرابع : الصورة والكلمات 99
الفصل الخامس : صور بلا ضفاف 121
الفصل السادس : عشر قصائد مختارة 151

رقم الإيداع : ٩٩/١١٦٥٤

الأمل للطباعة والنشر